DEVLET KONSERVATUVARI YAYINLARI SERİSİ

Türk Tiyatrosu Tarihi

I

EŞKİ TÜRKLERDE DRAM SAN'ATI

Yazan :

Refik Ahmet SEVENGİL



İSTANBUL 1959 — MAARİF BASIMEVİ

DEVLET KONSERVATUVARI YAYINLARI SERİSİ

Türk Tiyatrosu Tarihi

I

ESKİ TÜRKLERDE DRAM SAN'ATI

Yazan :
Refik Ahmet SEVENGİL





İSTANBUL 1959 — MAARİF BASIMEVİ



DEVLET KONSERVATUVARI YAYINLARI SERİSİ

Türk Tiyatrosu Tarihi
I

ESKİ TÜRKLERDE DRAM SAN'ATI

Yazan :
Refik Ahmet SEVENGİL



İSTANBUL 1959 — MAARİF BASIMEVİ

DEVLET KONSERVATUVARI YAYINLARI SERİSİ

Türk Tiyatrosu Tarihi
I

ESKİ TÜRKLERDE DRAM SAN'ATI

Yazan :
Refik Ahmet SEVENGİL





İSTANBUL 1959 — MAARİF BASIMEVİ

Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Kurulunun 28 Ocak 1958 tarih, 20 sayılı karariyle bastırılması uygun görülmüş ve Yayım Müdürlüğünün 21 Kasım 1957 tarih, 13975 sayılı emriyle birinci defa olarak 3000 nüsha bastırılmıştır.

ÖNSÖZ

Memleketimizde Avrupalılaşma hareketleri arasında, ondokuzuncu asrın ikinçi yarısında, garp dram san'atı örnek alınarak bir yeni Türk tiyatrosu kurulmaya başlanıldı; bu sahadaki çalışmalar, gittikçe daha iyi verimler ve başarılar sağlıyarak devam ediyor; fakat bundan önce Türklerin tiyatroları yok muydu?

Böyle bir soru ortaya çıkınca birçok kimseler, hemen meddah, karagöz ve ortaoyununu hatırlıyorlar. Türk muharrirlerinden Selim Nüzhet'in 1930 yılında basılmış olan Türk temaşası isimli eseri bu üç eğlenceden bahseder. Bunların içinde birer taklitli monoloğdan ibaret olan meddah hikâyelerini tam bir tiyatro saymağa imkân yoktur; karagöz dram unsurlarını ihtiva etmekle beraber perdede gölgelere oynatılan bir oyundur; yalnız ortaoyunudur ki hakiki şahıslar tarafından bir vak'anın temsili sureti ile oynanır ve tamamiyle dramatiktir. Selim Nüzhet, bu oyunu ondokuzuncu asrın ilk yarısında başlatıyor: Türk tiyatrosu hakkında Fransız, Macar, Alman, İngiliz dillerinde eserler yazmış olan yabancı müellifler, Thalasso, İgnacz Kunoş, Hellmut Ritter, Luschan, Georg Jacob, Nicholas Martinovitch de Türk tiyatrosu denilince karagözle ortaoyununu anlıyorlar. Bunların bazıları hattâ ortaoyunundan bahsetmemiş, sadece karagöz hakkında malûmat vermiştir; ortaoyunundan bahsedenler içinde de Türk tiyatrosunun başlangıcını pek eski tarihlere götüren yoktur. Bu yerli ve yabancı kıymetli muharrirlerin Türk dram san'atına karşı gösterdikleri ilgiyi teşekkürle karşılamak lâzımdır; fakat bununla beraber, Türklerin ondokuzuncu asırdan önce tiyatroları olmadığına hükmetmektense bu bahsin şimdiye kadar yeter derecede incelenmemiş ve aydınlanmamış olduğunu düşünmek daha doğru olur.

Türk güzel san'atlarını ve o arada dram san'atını incelerken Türk Milletinin tarihini bir bütün olarak ele almak lâzımdır. Milâddan binlerce yıl önce Orta Asya'da Altay dağları eteklerinde kaynaşan Türkler, tarih boyunca bir yandan Mezopotamya'ya ve Anadoluya, Ege kıyılarına, bir yandan Çin ve Hind ülkelerine, bir yandan Balkanlara ve Avrupaya yayılmışlardır. Türk medeniyetinin çeşitli sahalardaki eserleriyle beraber, Türk güzel san'atlarının ve o arada dram san'atının tarihini araştırmak isteyenler, asırlarca sürmüş olan Türk göçlerinin izlerinden yürümeli ve dünyanın dört bir tarafını dolaşmalıdırlar.

Yer yüzünün çeşitli bölgelerine yayılarak zaman zaman dış görünüşü itibarı ile başka başka isimler altında başka başka medeniyetler vücuda getirmiş olan Türk Milleti, bu medeniyetlerin hepsinde ayni yaratıcı ruhun eserlerini göstermiştir; bu medeniyetlerin hepsinde ayni içbirliği vardır. Onun çin Türk güzel san'atlarının hangi koluna ait olursa olsun yapılacak araştırmada Türk Milletinin çeşitli bölgelerdeki hayatında devam edip gi-

den tarihî seyri göz önünden uzak tutmamak icap eder. Bu tarz çalışma, bizi Türklerin san'at hayatında en eski çağlardanberi sürüp gelen millî an'anelerin izleriyle karşılaştırır ve bu gelenek ışıkları daima yolumuzu aydınlatır.

Türk san'at tarihi, şimdiye kadar bu tarz bir çalışma ile ve en eski çağlara kadar gidilerek aydınlatılmamıştır; fakat yapılacak şey budur.

Eski bir meçhule doğru yola çıkacak san'at tarihçisinin zamanımızda bazı kıymetli yardımcıları vardır. Bunlar tarihten önceki zamanları aydınlatıp tarih içine almaya başlıyan arkeoloji, milletlerin teşekküllerine, geleneklerine ve âdetlerine bakarak onların geçmişini aydınlatan etnoloji ve folklor, bugünkü iptidaî insan cemiyetlerinin yaşayışlarını inceleyerek mütekâmil ve medenî cemiyetlerin ilk zamanları hakkında hemen hemen yanılmadan tahminlere girişen sosyoloji ve nihayet bunların hepsinden faydalanması lâzım gelen genel tarih bilgisidir.

Son yılların bu sahalarda ilim dünyasına getirmiş olduğu yeni aydınlıkta bugün elimizde bulunan çeşitli malzemeyi tetkik ederek geriye doğru gidip bir kompozisyon yapmak ve Türk dram san'atının geçmişi üstüne biraz ışık dökmek belki mümkün olur diye düşündüm.

Bu kitabın yazılmasında takip edilen metod, bu satırlarla galiba açıklanmış oldu. Önce Türk tarihini ilk çağlardan itibaren genel olarak gözden geçirmek lâzımdı; bilhassa hükümdarlar ve devletler tarihinden ziyade millet tirihini, milletin sosyal hayatına ait olan tarihi... Sonra Türk Milletinin yayıldığı yerlerde ve komşuluk ettiği milletler üzerinde ne gibi tesirler bırakmış olduğunu araştırmak icap ediyordu; bütün bunlar arasından dramatik san'atla ilgili görülenleri ayırmak ve zaman sırası içinde arka arkaya getirip birleştirmek lâzımdı. Türk içtimaî hayatından dram san'atı ile alâkalı malzemeyi bulup çıkarabilmek için Türk dini, Türk âdetleri, Türk güzel san'atları incelemeli idi. Muharrir bu yollardan yürümeye çalıştı.

Tarihçi, her şeyden önce hayata ve hadiselere sadık olmak mecburiyetindedir. Söylediğimiz her şeyi vesikalandırmak için nasıl titiz ve özel bir gayret sarfettiğimizi okuyucular kitabın sayfaları arasında ve notlarımızda göreceklerdir sanırım.

Kendi mütevazı kütüphanemden başka Türkiye Büyük Millet Meclisi, Ankara Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi, İstanbul Üniversitesi kütüphanelerinden ve İstanbul'daki muhtelif umumî kütüphanelerden faydalandım. Buna rağmen bizim bulabildiklerimizden başka me'hazler de olacaktır. Kitabımız bu sahada gerek kendi dilimizde, gerek yabancı dillerde ilk eserdir; elbette birçok eksiklikleri vardır, bizden sonrakilerin vasıtalar ve imkânlarla değerlenmesini dilediğim araştırmaları sırasında bu eksikleri tamamlıyarak Türk san'at tarihine büyük hizmetlerde bulunmalarını yürekten dilerim.

BU KİTABIN PLÂNI

Eski Çağlarda:

Tiyatro san'atının kaynağı - ilk dram - Türk dinî törenlerinde dram unsuru — İlk aktörler — Sümer ve Etilerde — Yunan tiyatrosunun önceleri — Temsil edilen eski Türk destanları — Çin tiyatrosunda Türk tesiri — Dörtbin yıl önce Türk dramı — Türk Moğollar ve tiyatro — Selçuk Türklerinde dramatik eğlenceler — Anadoluda dinî temaşa.

Osmanlılar Devrinde:

Padişah düğünleri — Savaş oyunları — Onaltıncı asırda bir bale pantomim — Moreska ve Matezina dansları — Osmanlı sarayında san'atkârlar — Mudhik ve mukallidler — Edirne düğünündeki bale pantomim — Osmanlı sarayı hareminde bir temsil — Yahudi komedyaları — Sokak eğlenceleri — Esnaf alaylarındaki taklitler — Ondokuzuncu asırda saray eğlenceleri — Curcuna ve kol oyunu — Orta oyunu — Karaköz — Eski tiyatro eserlerimiz.

Köy Oyunları:

Alevî köylerinde kış oyunları — Elekçi oyunu — Eskişehir köylerinde — Orta Anadoluda örf ve âdet komedileri — Köy oyunları ve tulûat tiyatrosu — Anadolu halk rakıslarında dram unsurları.

BİBLİYOGRAFYA

Kitaplar

Abdi : Sûrnâme. Yazma.
Ahmet Kutsi : Köy Temsilleri.
Ahmet Rasim : Tarih ve Muharrir.
Ahmet Refik : Büyük Tarih-i Umumî.
Ahmet Refik : Onaltıncı Asırda İstanbul Hayatı.
Adolphe Thalasso : Türk Tiyatrosu.
Albert Vandal : Marqui de Nointel'in Seyahatleri.
Anna Komnini : İmperator Aleksiyos'un Tarihi,
Barthold : Orta Asya Tarihi Hakkında Dersler.
Baron de Tott : Türklere ve Tatarlara Dair Hâtıralar.
Bedrettin Tuncel : Tiyatro Tarihi.
Celâl oğlu Mustafa : Tabakat-ül Memâlik ve-d derecât-ül Mesâlik. Yaz.
Eb-ül-gazi Bahadur Han : Şecere-i Türkî.
Evliya Çelebi : Seyahatnâme.
Es'at : Sûrnâme. Yazma.
Georg Jacob : Gölge Tiyatrosu.
Hayrullah : Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye Tarihi.
Helmut Ritter : Karagöz.
Hilmi Uran : Üçüncü Sultan Mehmedin Sünnet Düğünü.
Haşmet : Velâdetnâme. Yazma.
Hızır İlyas : Vakayi-i Letâif-i Enderûn.
İbn-i Batuta : Seyahatnâme.
İsmail Zihni : Birinci Abdülhamidin Hayatına Dair Ruznâme. Yaz.
J. Gabriel Leroux : İlk Akdeniz Medeniyetleri.
John Garstang : Eti İmperatorluğu.
Joseph Gregor : Dünya Tiytro Tarihi.
Joseph von Hammer : Osmanlı Devleti Tarihi.
Jouannin ve Van Gaver : Türkiya.
Kunoş : Türk Halk Edebiyatı.
Louis Speleers : Eski Ön Asya San'atları.
Louis Delaport : Etiler.
Leonard Woolley : Sumerler.
Lucienn Dubech : Resimli Umumî Tiyatro Tarihi.
Mehmet Fuat Köprülü : Türk Edebiyatı Tarihi.
Mehmet Fuat Köprülü : Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar.
Mehmet Sa'dettin : Tâc-üt Tevârîh.
Mehmet Hazîn : Mecmua-tül Hıtâniyye. Yazma.
Mustafa : Selânikli Tarihi.

Mahmut Ragıp Gazimihal : Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları.
Nicholas N. Martinovitch : Türk Tiyatrosu.
Ömer : Vakayinâme. Yazma.
Öripides : Bakhalar.
Peçevî : Tarih.
Raşit : Tarih.
Selim Nüzhet Gerçek : Türk Temaşası.
Sabri Es'at Siyavuşgil : Karagöz.
Stephen Langdon : Sumer Dili Grameri ve Edebî Örnekleri.
Şemsettin Günaltay : Yakın Şark. Elâm ve Mezopotamya.
Şemsettin Günaltay : Yakın Şark. 2. Anadolu.
Türk Tarih Kongresi zabıtları:
Wolfram Eberhard : Çin Tarihi.
Yryo Hirn'den Türkçeye çeviren Hüseyin Cahit : Sanayi-i Nefisenin Menşei.
Ziya Gökalp : Türk Medeniyeti Tarihi.
* * * : Üçüncü Mustafanın Hayatına Dair Ruznâme. Yaz.

Makaleler

Ahmet Ağaoğlu : Lisaniyyat, Türklük dergisinde.
A. Caferoğlu : Cihan Edebiyatında Türk Kopuzu. Ülkü dergisinde.
Ahmet Rasim : Karagözle Ortaoyunu. Akşam gazetesinde.
Bossert : Eti Krallığı. İst. Üniversitesi konferanslarından.
Ertuğrul Muhsin : Türk Mogolların Tiyatroya Hizmetleri. Darülbedayi dergisinde.
Hasan Cemil Çambel : Ege Medeniyetine Umumî Bir Bakış. Birinci Türk Tarih Kongresi zabıtlarında.
Hüsamettin Bozok : Tulûat Tiyatrosu. Türk Tiyatrosu dergisinde.
Halil Bedi Yönetken : Halk Rakısları ve Anadolu Halk Temaşası. Varlık dergisinde.
Hüseyin Sa'dettin Arel : Türk Musikisi Kimindir? Türklük dergisinde.
İsmail Hami Danişmend : Selçukîlerde Tiyatro. Cumhuriyet gazetesinde.
İsmail Hami Danişmend : Osmanlılarda Tiyatro. Cumhuriyet gazetesinde.
Mehmet Fuat Köprülü : Meddahlar. Türkiyat dergisinde.
Mendel : Anadoluda Selçuk Âbideleri. Yeni mecmuada.
M. M. Nikoliç : 4000 yıl önce Türk Tiyatrosu. Darülbedayi dergisinde.
Muzaffer Sarısözen : Halk Rakısları ve Halaylar. Ülkü dergisinde.
Refik Ahmet Sevengil : Eski Türklerde Dram San'atına Dair Makaleler. Cumhuriyet gazetesinde.
Seniha Bedri Göknil : Sumerlerde Tiyatro. Yeni Türk dergisinde.

ESKİ ÇAĞLARDA

ESKİ ÇAĞLARDA

Tiyatro san'atının kaynağı

Yakın vakitlere kadar bütün dünyada Yunan medeniyet ve tefekkür tarihi, bugünkü dünya medeniyet ve tefekkür âlemine kaynak sayılıyordu; onun içindir ki güzel san'atların ve bu arada bilhassa tiyatronun Yunanistandan çıktığı peşin bir hüküm olarak kabul edilmişti. Birçok Avrupa müelliflerinin kitaba geçirmiş oldukları bir nazariyeye göre tiyatro, İsânın doğuşundan altıyüz yıl önce Yunanistanda Diyonizos âyinlerinden çıkmıştır. Yunanca adı ile Diyonizos, - Lâtin mitolojisinde Baküs - bağ bozumu ilâhıdır. Eski Yunanlıların inanışına göre, bu tanrı, önceleri yaz yağmurlarının ve şimşeklerin tesiri ile yeryüzünde hâsıl olan bütün bitkilerin, bolluğun, umumiyetle tabiat verimlerinin allahı idi; sonrâları başka bir inanış Diyonizosu, üzüm bağlarını yetiştiren, şarabı meydana çıkaran bir ilâh olarak tanıttı. Yunanlılar, Diyonizosu kutlamak için birçok âyinler düzenlemişlerdi. Bu âyinler, İsânın doğuşundan önce yedinci asırda başlar. Bu âyinlerde Diyonizosun hayatını ve hikâyelerini anlatmak üzere söylenilen sözlere musiki ve dans arkadaşlık ederdi. Çalgıcıların ellerinde flüt vardı. Diyonizosun dünyaya gelişine, dünyayı dolaşmasına, insanlara saadet dağıtmasına ve ölümden sonrayı sağlamasına ait trajik macera ve menkibeleri bu âyinlerde yaşatılırdı.

Diyonizos'un hayatına ait mevzuları tertip eden şair, bunu önce tek başına söyler, koro bu sözleri kısım kısım hep bir ağızdan nağmelerile tekrarlardı. Sonraları koro mensupları, Diyonizosun arkadaşları olan vahşî ve iptidâî tabiat kuvvetlerini canlandırmak üzere keçi ayaklı satirler kılığına girmeye başlamışlardı. [*] Bu oyunlarda, tabii, Diyonizosun kendisi de temsil ediliyordu. Milâddon önce 535 yılında koroyu idare eden adam doğrudan doğruya taklit ve temsil vazifesi de almış, koro ile karşılıklı konuşmaya başlamıştır. Sonraları mevzuu çeşitlendirmek için Diyonizostan başka ilâhların hayatları da temsil edilmiştir.

Milâddan önce, altıncı asırda hükûmet tiyatro müsabakaları düzenlemeğe başlamıştır. Bu arada başka başka müellifler çeşitli trajediler yazmışlar, bunlar olimpiyat müsabakaları esnasında oynanmıştır. Trajedi gibi

---

[*] Bunlar temsil esnasında teke derisi giyiyorlardı; yunancada Tragoi sözü bu anlama geliyor. Bu yüzden koro heyetine Trajikos koros adı verilmiş, oyunlarına da Tragodiya yani Tragosların şarkısı denilmiştir. Trajedi sözü buradan çıkıyor.

komedinin çıkışı da Diyonizos şerefine yapılmış olan âyinlere bağlanır; Megara ve Sicilya'da sevinçli günlerde bilhassa bağ bozumu şenliklerinde şarapla tatlı bir coşkunluğa düşen insanların birbirlerini ite kaka söyledikleri güldürücü sözler, gülünç jestler ve şarkılarla birbirlerine sataşmaları bir nevi kaba Farce'lar vücuda getirmiş ve bunların tekâmül etmesiyle komedi ortaya çıkmıştır. Milâddan önce beşinci asırda Yunanistanda tiyatro muharrirleri, komediler yazarak bu janrı edebî bir nevi haline getirmişlerdir. [1].

Maksadımız, Yunan tiyatrosunun tarihini yazmak veya şimdiye kadar yabancı müelliflerin bu sahada yazmış oldukları şeyleri tekrarlamak değildir; onun için Yunan tiyatrosunun tekâmül safhalarını uzun uzadıya inceliyecek değiliz; ancak bundan sonraki bahislerde asıl konumuza geçtiğimiz zaman, bize çok gerekli olduğu için tiyatronun başlangıcı hakkında bazı ecnebi müelliflerin şimdiye kadar tekrarladıkları nazariyeyi nakletmekte fayda, hattâ zaruret bulduk.

Yunan medeniyeti, sonraları Avrupa medeniyetine ana olduğuna göre, dünya tiyatrosunun da Yunan tiyatrosunun ilerleyip değişmesile vücut bulduğu fikri uzun zamanlar ileriye sürülmüştür.

Yirminci asırda tarih ve arkeoloji ilimlerinin inkişafı, bütün bu meseleler hakkında çok esaslı bir zihniyet değişikliğinin ortaya çıkmasına sebep oldu. Her şeyden evvel şu hakikat genel olarak kabul edildi ki, tarih boyunca dünya, Yunan ve hattâ Mısır medeniyetlerinden çok daha eski medeniyetler görmüştür.

Öte yandan psikoloji ve sosyoloji bilgilerinin ışığında ileri adımlar atmış olan düşünce, hakikatte dram san'atının en az insan kadar eski olması lâzım geldiği neticesine varmıştır. Şu halde, artık bugün tiyatro san'atının Milâddan altı asır önce Yunanistandan ve Dionysos âyinlerinden çıkmış olduğu fikrini karanlığa gömmek lâzım geliyor; hiç değilse kabul etmek icap eder ki, tarih ve coğrafya sınırları ile birbirinden ayrılmış olan her eski insan topluluğu, ilk teşekkül sıralarından itibaren vücuda getirmeye başladığı çeşitli san'atlar arasında en kuvvetli tebliğ ve ifade vasıtası olan dram san'atını da kendiliğinden bulmuştur.

Yunan tiyatrosunun doğum tarihi olarak kabul edilen Milâddan önce altı yüz yılından çok daha evvel Mısırda, Hindde ve Çinde dram san'atının bilindiği son zamanlarda bazı garp san'at tarihçileri tarafından ileri sürülmeye başlanıldı. Joseph Gregor'un 1933 te Viyana'da basılmış olan "Dünya tiyatro tarihi" isimli eseri bu zihniyetle yazılmıştır ve eski çağlardaki Mısır, Hind, Çin, hattâ Türk tiyatrolarına ait sahifaları ihtiva etmektedir. [2].

---

[1] Lucien Dubech: Histoire Générale Illustrée du Théâtre. Cilt I. Paris 1931. Librairie de France

[2] Joşeph Gregor: Weltgeschichte des theateres. Vienn. Phaidon yayımı. 1933.

Dilimizde de Bedrettin Tuncel'in yazdığı tiyatro tarihi [1] isimli eserde Yunan tiyatrosundan evvel Çin, Japon, Hind ve Mısır tiyatrolarından, kısaca da olsa, bahsedilmiştir.

İlk Dram

Dram vir vak'ayı iş ve hareket halinde anlatmak olduğuna göre geniş mânâda temsilin insan kadar eski olduğunu kabul etmek icap etmez mi? Zira, ilk insanlar birbirlerine isteklerini, yaptıklarını, düşündüklerini boğazlarından gelişi güzel çıkan seslere yardımcı olmak üzere birtakım işaret ve hareketler yaparak daha çok bunlarla anlatmaya çalışıyorlardı. İlk insanlar, yaptıkları işleri veya başlarından geçeni başkalarına anlatabilmek için hem kendi hareketlerini, hem de karşılaştıkları başka kimselerin veya hayvanların hareketlerini taklit ederek daha geniş ve tafsilâtlı bir pantomima oynamış oluyorlardı. Güzel san'atların kaynakları hakkında psikoloji ve sosyoloji bilgilerine dayanarak bir eser yazmış olan Yryö Hirn diyor ki:

"İptidaî kabileler arasında raksın, pantomimanın, hattâ süsleyici san'atların fikirleri anlatma vasıtası olarak büyük bir ehemmiyet taşıdığı ileriye sürülebilir. İptidaî kabilelerde trajedi, hattâ komediye tesadüf etmezsek de âdî güldürücü oyunların, pantomimaların ve pantomimalı rakısların hiçbir destan vücuda getirmeyen, lirik şiirleri sıralanmış bazı mânasız sözlerden ibaret olan kabilelerde bile bulunduğu görülür. Onun için, kelimeyi iş ve hareket vasıtası ile yapılan her temsili içine alacak derecede geniş bir mânada kullanacak olursak, dram, taklit san'atlarının ilki sayılır. Resim veya harfler vasıtası ile yazı icat edilmeden önce, dram şüphesiz vardı. Tefekkürün dış tezahürü olması itibarı ile iş ve hareket sözlerden daha eskidir. [2].

Türk muharrirlerinden Ahmet Ağaoğlu da Lisaniyyat başlıklı bir makalesinde dillerin kaynağı bahsini incelerken şöyle demişti:

Lisanı doğuran başlıca sebep, insanın içtimaî bir varlık olarak başkaları ile beraber yaşamak, fikir ve his mübadelesinde bulunmak ihtiyacıdır. İnsan ilk evvel bu ihtiyacı nasıl temin edebilmiştir, tabiatte insan vücut bulur ulmaz kelimeler de kendisiyle beraber doğmuş mudur? Bugün bile yapılan tecrübeler ispat ediyor ki, kelimeler sonradan doğmuştur; bazı iptidaî kabileler vardır ki birbirleriyle ancak işaretlerle, mimique'le konuşuyorlar. İptidaî insanlar da fikirlerini, hislerini tıpkı dilsizler gibi haiz oldukları vasıtalarla ifade ediyorlardı; yani bazan el ve ayakla, bazan başla, bazan gözleriyle ve yüzlerine verdikleri şekillerle, bazan muhtelif tonda

[1] Bedrettin Tuncel: Tiyatro tarihi. Cilt 1. İstanbul. Devlet Basımevi 1938.

[2] Yryö Hirn: Sanayi-i nefisenin menşe'leri. Türkçeye çeviren: Hüseyin Cahit. İstanbul Tanin Matbaası. 1925. Sayfa 191 ve 192.

seslerle ve nihayet bahsetmek istedikleri şeylerin resimlerini çizmekle... Gitgide bu işaretler arasında ses üstün gelmiştir. İlk yazı eşyanın resimleri olduğu gibi ilk sesler de bir takliddir. [1].

Hançerden çıkan sesler muayyen mânâlara gelmeye başladıktan, yani dil anlaşma vasıtası olarak kullanıldıktan sonraki çağlarda insanlar, kendilerini çevreleyen tabiatın ne olduğunu düşünüp anlamaya çalıştılar. Bu, medeniyet yolunda ehemmiyetli bir ilerleme idi; güneşte ısınıyorlar, otları ve meyvaları koparak, kuşları ve hayvanları avlayarak karınlarını doyuruyorlardı; tabiattan memnundular, ona karşı minnet duymaya başladılar. Yağmurdan, fırtınadan, soğuktan, suların taşmasından, vahşî hayvanların hücümundan zarar görüyorlardı; tabiata karşı korku duydular. Ortalığın nasıl aydınlandığını, nasıl karardığını, gecenin gündüzün nasıl olduğunu, gözlerinin gördüğü yerin arkasında neler bulunduğunu, kendilerinin nasıl ve niçin var olduklarını, sonra niçin yok olduklarını anlamıyorlardı; tabiata karşı çekingenlik duydular, fakat ne olduğunu anlamadıkları büyük meçhulün kendilerine zarar vermemesi için de ona saygı göstererek onu hoşnut etmek ve yarınlarını sağlamak istediler. Minnet, teşekkür, korku, saygı ve geleceği düşünme kaygısı birleşerek dini vücuda getirdi.

Bütün ilk insanlar gibi ilk Türklerin de bu yollardan geçmiş olduklarını kabul etmek gerektir.

Türk dinî törenlerinde dram unsuru

Taibatın göğsünde hayata gözlerini açan, hareket eden, konuşan, düşünen Türk, yaradılış muammasını halletmeye koyulduğu zaman kendisini tabiatın çocuğu saymak lüzumunu duydu. Ailenin genişlemesiyle vücuda gelmiş aşiretler halinde yaşıyorlardı ve her aşiret kendisini başka bir tabiat unsurundan, bir ağaçtan, bir ottan veya bir hayvandan gelmiş sayıyordu. Her aşiret kendi atası ve tanrısı sandığı tabiat unsurunu totem olarak kabul etmişti. Totemizm dininin inanış ve heyecanları içinde yaşayan eski Türklerin bir takım âyinleri vardı; kutsal bildikleri, ataları saydıkları hayvanın etini yemezler, ancak yılda bir defa bütün aşiretce bir nevi din töreni halinde sürek avına çıkıp bu hayvanı avlarlar, onu kurban ederek o zaman yerlerdi; içlerinden biri öldüğü zaman aşiretce törenle gömerler, yasını tutarlar, onun için şiirler söylerlerdi. Sürek avı, kurban edilmiş kutsal hayvanın etini bütün aşiretce toplanıp yemek ve ölüye acıma töreni yapmak şeklinde olan bu üç âyînde şiir, musiki, raks ve hareket birbirine karışmış olarak kullanılan ve törene özel bir güzellik veren bediî unsurlardır.

Blindiği gibi hemen bütün ilk topluluklarda kutsal törenler duygu ve heyecanların pantomima, raks, şiir ve musikinin birarada kullanılması suretile

[1] Ahmet Ağaoğlu: Lisaniyyat. Türklük dergisi. Sayı 3. Sayfa 186.

ifadesidir ve dinî bir dram şeklinde yapılmıştır. Bütün milletlerin ilk çağlarında olduğu gibi eski Türklerde de birtakım âyîn, kutsal tören şeklinde temsiller vardı; bunlar asırlarca birer dinî temaşa mahiyetinde sürüp gitmiştir.

Totemizm dini, Türkler arasında uzun müddet devam etmekle beraber fikrin tekâmülü bir müddet sonra bir gök dini vücuda getirmiştir; göklerin başka bir tanrı, yerlerin başka bir tanrı tarafından idare edildiği, iyiliklerin gök tanrısına, güneş tanrıya ait, fenalıkların yer tanrısına, yer altında karanlıklarda oturan tanrıya bağlı olduğu ve bu iki allahın arasında da çeşitli vazifeler gören başka tanrılar bulunduğu kabul edilmiştir. Gök dini, taiata tapmak = natürizm, totemcilik dininin bir nevi tekâmülü idi. Dinî törenler bu sıralarda da uzun müddet eski şekillerini muhafaza etmiş, din adamlarının eski vazife ve ehemmiyetleri hattâ gittikçe artmıştır.

İlk Aktörler

Topluluk arasında ma'şerî bir heyecan uyandırarak yapılan dinî dramlar din adamları tarafından idare ediliyordu. Bunlar, cemiyetin o zamanki inanış seviyesi içinde hastaların iyi olması için dualar okuyan ve bu suretle onların içlerindeki cinleri çıkartan ilk sihirbazlardır; kutsal törenlerde ellerinde ucuna demir parçaları geçirilmiş bir değnek tutarlar, bunları sallıyarak demir parçalarının birbirine çarpması suretile bir nevi iptidaî musiki temin ederlerdi; bunun için ilk çalgıcılardır; musiki ile birlikte birtakım dokunaklı, güzel ve sıralanmış sözler söyledikleri için ilk şairlerdir; bu musikili sözleri söyler ve çalarken hoplayıp zıplıyarak oynayan ilk dansörlerdir; sihrî, dinî, bediî bir heyecan içinde bütün bir dramı temsil ettikleri için de ilk aktörlerdir; topluluğun derdine çare bulan, topluluğa maddî, mânevî dinlenme ve yükselme yolları gösteren, maddî mânevî birliği sağlayan ve ma'şerî heyecan uyandıran, bütün bu sebeplerden dolayı da topluluk içinde saygı gören ilk din adamı - sihirbaz - san'atkârlardır.

Türk göçleri

Orta Asya'da glasiyeler devrinin bitmesiyle büyük bir kuraklık olduğu, büyük ırmakların ve orta denizin kuruduğu ve bunun dünya medeniyet tarihi üzerinde tesirli neticeler doğurduğu tarihciler tarafından kabul edilmiştir. Orta Asya'da hayvanları ehlîleştirmiş, su kenarlarında yerleşerek çiftçilik etmeğe ve şehirler kurmağa başlamış olan Türkler, bu kuraklığın doğurduğu geçim zorluğu yüzünden çeşitli kollardan göçlere başlamışlar, bu suretle etrafa yayılarak yeni medeniyetler kurmuşlardır. [1]. Bu göçler bazan garba, bazan cenuba doğru olmuştur. Garp yolları da çeşitlidir; tutulan yola göre ya bugünkü Rusya gü-

[1] Birinci Türk tarih kongresi zabıtları. Maarif Vekâleti yayını. Matbaacılık ve neşriyat Türk Anonim Şirketi. İstanbul 1932.

neyinde Balkanların kuzeyinde yerleşilmiş, yahut Balkanlara inilmiştir. Yahut da Kafkaslardan Anadoluya veya bugünkü İran topraklarından geçilerek Mezopotamyaya yerleşilmiştir. Bir kısım Türkler Hindistana ve Çine indikleri gibi büyük bir kısım da Orta Asya'da yaşamakta devam etmiş ve yer değiştirerek verimli topraklar aramakla yetinmişlerdir.

Milâddan beşbin yıl önce Elcezire (Mezopotamya) topraklarına gelip yerleşmiş olan iki topluluğa Akadlar ve Sumerler deniliyor. Milâddan üç-dört bin yıl önce Anadoluya gelip yerleşenler de Hata, Hitit, Eti isimleri ile tanınmışlardır. Gerek Akadlarla Sumerlerin, gerekse Etilerin Turanî kavimler oldukları bir çok dünya bilginleri tarafından eskiden beri kabul edilmişti. [1] Cumhuriyetimizin kurucu ve koruyucusu olan Atatürk, Türk Milletinin sosyal hayatındaki çeşitli yenilikler yanında Türk fikir ve ilim hayatına da yeni bir istikamet çizmiş, bu arada memleketimizde tarih çalışmaları da yeni bir ehemmiyet ve hız almıştı. Türk topluluğunun eski günleri araştırılmış, dünya tarihçilerinin eserleri dilimize çevrilmiş, Tarih Kurumu Kütüphanesine mal edilmiş, tetkikciler tarih kongrelerinde okudukları etüdlerile milletimizin geçmişi üzerine yeni ışıklar serpmişlerdi. Sumer ve Etilerin Türk soyundan gelmiş topluluklar olduğu hakkında öteden beri bazı dünya tarihçilerinin ileriye sürmüş oldukları tez, bu tetkikler arasında geniş bir bibliyografyaya dayanarak kuvvet kazanmıştır. Bugün mekteplerimizde okutulan tarih kitapları da aynı tezi ihtiva ediyor.

Sumer ve Etilerdeki hayat ve ibadet şekillerini incelemek, kitabımızın konusu bakımından hem lüzumlu, hem faydalıdır.

Sümerlerde dinî temaşa

Orta Asya'dan etrafa yayılmış olan Türk kollarının birçok dinî âdetlerile birlikte ibadetlerine ait özellikleri de beraer götürmüş olmaları tabiîdir. Orta Asya Türklerinin dinî törenlerinde gördüğümüz dramatik unsuru Sumerlerin ibadetlerinde de buluyoruz.

Leonard Woolley tarafından yazılıp 1928 de basılmış olan Sumerler isimli eser milâddan dört beşbin yıl önce Orta Asya'dan göç ederek Mezopotamyaya gelmiş ve yerleşmiş olan Sumerlerin hayatı ve medeniyeti hakkında etraflı bilgi veren mühim bir kaynaktır. [2] Sumerlerin hayatı, san'atı ve medeniyeti hakkında incelemelerde bulunmuş olan muhtelif bilginlerin tet-

---

[1] Ahmet Refik: Büyük tarih-i umumî. Birinci cilt. Sayfa 162 ve sayfa 330. Kitaphâne-i İslâm-ü Askerî yayını. İstanbul 1328 (1912).

[2] Prof. C. Leonard Woolley: The Sumerians. Oxford At the Clarendon press. Printed in Great Britain.

Fransızcaya çevrilmişi: Les Sumeriens. Traduction française de E. Levy, attachè au musés Guimet. Payoy, Paris 1930.

Almancaya çevrilmişi: Vor 5000 Jahren. Ausgrabungen von Ur "Chaldaa" Geschichte und leben der Sumer. Von üniversitatsprofessor Eskhard Unger. Frankh'she Verlagshandlug, Stuttgart.

kiklerinden öğreniyoruz ki Sumer din adamları ma'betlerinde yaptıkları âyînlerde ve cenaze törenlerinde tanrıların hayatlarını ve ıztıraplarını anlatan monolog ve diyaloglar söylüyorlar, bu trajik sahneler din adamları tarafından pek canlı bir surette temsil ediliyordu. İlâhların yaşayışlarını temsil etmek birçok dinlerde insanlara huzur ve saadet getiren bir konu olarak ele alınmıştır; bilindiği gibi Yunan tiyatrosu da şarap tanrısı Diyonysos'un hayatını temsil etmek suretile vücut bulmuştu. [1].

Musikiye uydurulmuş söz, raks, ibadet esnasında musiki âletleri çalmak ve koro ile dualar okumak, hemen bütün cemiyetlerde tiyatronun başlangıcı sayılmıştır. Sumerlerde de dinî törenlerin tamamiyle bu unsurları ihtiva ettiği o zamanlardan kalmış kitabelerde kolaylıkla görülüyor. Louis Speleers Eski Ön Asya san'atları isimli eserinde birçok Sümer ve Eti kitabe ve kabartmalarının fotoğraflarını da yayınlamıştır; kitabın sonunda sıra numarası ile neşredilen bu resimlerden 142 numaralısı Accadienne ve Neo - Sumerienne devrine ait bir ibadet sahnesini göstermektedir. Törenin dört din adamı arasında karşılıklı konuşma şeklinde yapıldığı ve bir nevi lyr çalan bir musikişinasın nağmeleriyle âyine iştirak ettiği bu kabartmada görülüyor. Yine ayni eserde 208 sıra numarasiyle yayınlanmış olan bir vazo resmi vardır. Sumero - Babyloniens devrine ait bulunan ve kilden yapılmış olan bu vazonun üstüne Sümerlerin büyük hakanı Gudea zamanındaki - Milâddan önce 2600 - müzisyenleri gösteren resimler işlenmiş bulunuyor. Bu resimlerde elle davul çalan iki kişi ve yanlarında şarkı söyleyen iki adam görülüyor. Gerek âyin sahnesini tesbit eden kabartma, gerek Sümer müzisyenlerini gösteren vazo Louvre müzesindedir. [2].

Sümer mabetleri tanrıların evi sayıldığı için gayet büyük, muhteşem, bazı yerlerde hâttâ yedi katlı kuleler şeklinde inşa ediliyordu. Bunların ibadet ve âyin salonları da haşmetlidir. Buralarda halk toplanır ve tanrılara kurbanlar ve nezirler takdim edildiği gibi münâcâtlar ve ibadetler yapılırdı. Sümer din adamları istikbalden haber vermek, ibadeti idare etmek, âyinlerde hizmet etmek ve mabedin çeşitli işlerine bakmak gibi ayrı ayrı vazifeler görmek üzere sınıflara ayrılmıştı. Bunlardan öfkelenmiş mabutların hiddetini gidermek üzere münâcât ve ilâhîler okuyanlara Kalu deniliyordu. Kalu'lar, âyîn esnasında musiki âletleri de çalarlardı. Şu halde Kalu, ayni zamanda Sümerlerin ilk san'atkârlara verdikleri isimdir. [3]. Mezopotamya kazılarından çıkarılarak Fransanın Louvre müzesine konulmuş olduğunu

[1] Sumerlerin dinî bir temaşaya sahip olduklarından dilimizde ilk defa, tanınmış tiyatro muharriri Seniha Bedri Göknil, 1934 de Beyoğlu Halkevinde verdiği bir konferansta bahsetmiştir. Bu konferans İstanbul'da Yeni Türk dergisinde yayınlanmıştır. Cilt 1. Sayı 33. Mayıs 1935.

[2] Louis Speleers: Les Arts de L'Asie Anterieure Ansienne. Bruxelles 1926.

[3] M. Şemsettin Günaltay: Yakın Şark. Elâm ve Mezopotamya. Sayfa 488.

söylediğimiz vazonun üstünde resmi bulunan davul, Sümer mabetlerinde bu Kalu'lar tarafından çalınmış olan musiki âletlerinden biridir. Bu davula Balaggu deniliyordu. Mabutlara kurban takdimi esnasında Kalu'lar tarafından çalınmakta olan musiki âletlerinden biri de Lisissu adını taşır ve üzerine öküz derisi geçirilmiş bakırdan bir darbukaya benzer.

Sümerlerde mimarlık, heykelcilik, edebiyat ve musiki gibi güzel san'atlar hayli inkişaf etmiş bulunuyordu. Sümerler, ölülerini gömerlerken onlara ileride lâzım olacağına inandıkları birçok âletleri de birlikte ölünün mezarına koyarlardı. Kazılar neticesinde ortaya çıkarılan bazı eski büyük ve haşmetli mezarlardan Sümerlerin vücude getirmiş olduğu san'atkârane eserlerin birçoğu da meydana çıkmıştır. Bu arada kraliçe Şubbad'ın mezarından çıkarılmış olan zeynet ve san'at eşyası arasında pek süslü ve güzel bir musiki âleti, bir harb da bulunmuştur. Leonard Woolley, bu harbin restore edilmiş şeklinin resmini Sümerler isimli kitabında yayınlamıştır. Ayni resim, M. Şemsettin Günaltay'ın Yakın Şark. Elâm ve Mezopotamya isimli kitabına da alınmıştır. [1]. Sümerlerin musiki eserlerini yazmak için çivi yazısı ile vücuda getirilmiş bir nevi notaları da olduğunu Dr. W. Gallin'den naklederek, Hüseyin Sadettin Arel kaydetmektedir. [2].

Sümerlerin Orta Asya'dan göç edip yeni vatanlarına gelirken birçok sosyal ve etnografik âdetlerini ve geleneklerini de beraber getirmiş olduklarını hatırlamak lâzımdır. Sümer dini, en eski çağlarda Orta Asya'da yaşamış olan Türk topluluklarının çok tanrılı inanışlarının bir çeşit devamı ve tekâmülüdür. [3].

Etilerde dinî temaşa

Etilerin hayat ve ibadetleri tetkik edilince ayni dramatik mânâ ve manzaranın onların ibadetlerinde de mevcut olduğu görülür. Louis Speleers'in Eski Ön Asya san'atları isimli eserinin sonunda yayınladığını yukarıda söylediğimiz resimlerden ikisi Eti müzisyenlerine aittir. 674 numaralı fotoğraf eski Eti eserlerinden Zincirli şatosunun kapısına işlenmiş olan kabartmalar arasında bir musiki sahnesini gösteriyor. Resimde oturduğu yerde bir nevi kopuz çalmakta olan [*] bir

---

[1] M. Şemsettin Günaltay: Yakın Şark: Elâm ve Mezopotamya. Sayfa 231-234.

[2] Hüseyin Sadettin Arel: Türk musikisi kimindir? Türklük dergisi. Sayı 5, Sayfa 393.

[3] Refik Ahmet Sevengil: Türk dram san'atının eskiliği hakkında. Cumhuriyet gazetesi. 12 Ağustos 1947.

Refik Ahmet Sevengil: Sur l'ancienneté de l'art dramatiqe turc. İmprimerie Tan. İstanbul. 1949.

R. A.S: L'art dramatique turc de l'epoque primitive. La Quinzaine d'Ankara. No: 15. 15 Septembre 1947.

[*] Türklerin en eski ve millî sazlarından biri olan kopuz, muhtelif Türk toplulukları arasında iki şekilde görülmüştür: Birincisi içi oyulmuş uzun saplı yarım armut şeklinde bir teknedir, üstüne teller gerilmiştir ve san'atkârın iki dizi arasında yere konularak şimdiki viyolonsel gibi yayla çalınır; ikinci şekil, bir nevi uda benzer ve göğüs üzerinde elle veya mızrapla çalınır. Eti kabartmasındaki bu şekildedir.

san'atkâr ve karşısında bir rakkase görülmektedir. 697 ve 698 numaralı resimlerde de çalgı çalanlar, raksedenler, şarkı söyleyenlerden mürekkep bir sahne görülür. Bu kabartmalar Karkamış kazılarında meydana çıkarılmıştır. Arkeoloji araştırmaları esnasında Zincirlide çıkarılmış eserlerden Eti müzisyenlerini gösteren bir kabartma İstanbul müzesinde, bu konuda başka bir Eti kabartması da Ankara müzesinde bulunuyor.

Eti ma'betlerinde yapılmış olan âyinler taşıdığı mânâ ve ruh itibarı ile temamile dramatik olduğu gibi bunların büyük bayramlarında ma'betleri önündeki büyük meydanlardan düzenledikleri dinî eğlenceler arasında savaş oyunları oynadıkları, muharebe taklidleri yaptıkları da biliniyor. Karşılıklı iki sıra olarak tertip edilen askerlerden bir tarafın elinde tunç silâhlar, öteki tarafın ellerinde kamış silâhlar bulunuyordu ve tabiîdir ki tunç silâhlılar kamış taşıyanlara üstün gelerek onları esir ediyorlardı; esirler tanrıya takdim olunuyordu. [1].

Yunan tiyatrosunun kaynağı

Eski Eti kabartmalarından bir tanesi, konumuz bakımından bize bilhassa ehemmiyetli ve enteresan görünüyor. John Garstang, Eti İmperatorluğu isimli eserinde Etilerin dinleri ve âdetleri hakkında da açıklamalarda bulunurken 165 inci sayfaya ilâve olarak eski bir Eti kabartmasının fotoğrafını neşretmiştir. [2] İvriz kazılarında bulunmuş olan bu kabartma bir ziraat âyînini gösteriyor. Tabiatın verimini kutlamak için açık havada yapılan bu törende, kral, elinde üzüm slkımı tutan bir tanrının önünde eğilmektedir. Ayni bas-relief'in fotoğrafı Louis Delaport'un Etiler isimli kitabında da yayınlanmıştır. [3] Bu resim, daha önce memleketimizde Ahmet Refik'in Büyük tarih-i umumî isimli eserinin birinci cildinde de neşredilmişti. (Sayfa 334).

Bilindiği gibi Etiler, Anadoluya Orta Asya'dan gelmiş Türklerdir. Milâddan önce dört bin yıldan başlayıp Milâddan önce bin, hattâ yediyüz senelerine kadar hemen hemen bütün Anadoluya yayılarak devlet kurmuşlar, geniş bir medeniyet hayatı yaşamışlardır. Etilerin ziraat âyinleri esnasında bereket tanrısını elinde üzüm salkımı ile temsil ve resmetmeleri ve Etilerin üzümü kutlamaları bizi kitabımızın konusu bakımından ehemmiyetli surette alâkalandırıyor. Kitabımızın baş tarafında kaydettiğimiz gibi uzun bir zaman garp san'at tarihçileri tiyatronun Yunanistanda ve üzüm tanrısı Diyonisos adına yapılan âyinlerden çıktığını kabul etmişlerdir. Mitoloji ile meşgul olan bütün bilginler, Dionysos'u tam bir Helen tanrısı saymazlar. O, Yu-

[1] M. Şemsettin Günaltay: Yakın Şark: 2. Anadolu. Ankara. Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1946. Sayfa 238.

[2] John Garstang: The Hittite empyre. London, 1929.

[3] Louis Delaporte: Les Hittites. Paris. 1936. Sayfa 320, ilâvesi.

nanistanda tanrıların barındığı dağ sayılan Olympopsa en sonra gelmiştir; hakkındaki eski efsanelere göre Giritte, Mısır'da, Trakya'da veya Thebaï'de doğmuştur. Yani Yunanistana gelmeden önce buralarda biliniyordu. Bilhassa Giritteki inanışa göre, o şarabı bulan tanrıdır, Yunanistan'da aldığı son hüviyet daha önce Giritte kendisine verilmiş olan hüviyettir. Milâddan önce 480 yılından 406 yılına kadar yaşamış olan Yunan tiyatro muharriri Öripides, Dionysos-Baküs âyînlerini anlatmak üzere yazdığı Bakhalar isimli eserinde Diônysos'un çıkışı hakkındaki bir inanı açıkça belirtir. Şarap tanrısı, bu piyeste kendisini tanıtırken Helen ülkesine Anadoludan geldiğini söyler. [1].

Dionysos'un menşei hakkında eski Yunanistan'da o zaman mevcut olan bu inanışı kaydettikten sonra, Yunan medeniyet ve san'atının kaynağına dair son zamanlarda dünya ilim âlemine sunulmuş olan yeni düşünceleri kısaca gözden geçirelim. Arkeoloji bilgisinin son asır içindeki yeni ve büyük başarıları bu düşüncelerin doğmasına sebep olmuştur.

Yunanlılar, Romalılar ve rönessans yolu ile yeni zamana devr olunan bir beşerî kültür mirası vardır. Bu kültür bir bütün olarak mütalâa edilmek lâzımdır. Ondokuzuncu asrın son yıllarında başlayıp yirminci asrın yarısında ve bilhassa bu ilk yarının son senelerinde oldukça aydınlanmış olan durum bizi bilhassa böyle düşünmeye sevketmektedir. Bu müddet içindeki kazılarda meydana çıkmış olan eserler gösteriyor ki, beşerî kültürün tekâmül merhaleleri arasında Yunanlılardan da evvelki zamanlara uzanan eski medeniyetleri ehemmiyetle selâmlamak gerekiyor. Bu arada Yunan medeniyetinin hemen hemen bütün inanışları, dini, san'atı ve hattâ cemiyet hayatı ile ilgili bir Ege medeniyeti vardır. Giritte, öteki Akdeniz adalarında ve Anadolu kıyılarında Yunan medeniyetinden önce vücut bulan ve Yunan hars ve medeniyetine tesir eden bu eski medeniyetin kimler tarafından vücuda getirildiği cidden merak edilmeğe değer. Profesör Karst, Akdenizin kaynağı isimli eserinde şöyle diyor:

"Kapadokyalılar, Giritliler ve Karyalılar bir zamanlar etnografi bakımından birlik gösterirlerdi. Etrüskler de öyledir. Sonraki Etrüskler de tarihten evvelki eski zamanda ilk Turan kavimlerinin batı kollarıdır. Bunlar Egede Türhenli Pelaskler diye bilinir. Küçük Asya'da Lido - Türhenler adını alırlar. Bu büyük Turan - Hitit kabilesi Karya - Kilikya - Giritte hâkim olmuştur, dilleri Turan dildir.".

Edvard Meyer de şunları söylüyor:

"Küçük Asya ile olan sıkı bağlar bilhassa Girit adasında her şeyden

---

[1] Öripides: Bakhalar. Türkçeye çeviren: Sabahddin Eyüboğlu. Maarif Vekilliği yayını. Maarif Matbaası. Ankara. 1944.

önce dinî sahada kendisini göstermektedir. Giritlilerdeki Zeus, Küçük Asya'nın Gök tanrısına, Zeus'un anası Küçük Asya'daki büyük tabiat ilâhesine, Zeus'un doğum bayramı ve ölümü Küçük Asya ibadetlerine ve efsanelerine tekabül eder. Etilerin büyük tanrı senbolü olan ve kudreti, kuvveti ifade eden çift ağızlı balta eski Girit medeniyeti eserlerinde her sahada ibadet timsali olarak karşımıza çıkar. Bu dinî kültür münasebeti, Küçük Asya ile Girit arasında her halde bir etnoğrafya rabıtasının mevcut olduğunu, daha geniş olarak adalarla kara Yunanistanın da ayni rabıta ile Anadoluya bağlı bulunduğunu gösteriyor.".

Irkların teşekkülü bakımından yapılan incelemeler, eski Girit medeniyetini vücuda getiren Pelask, Eteokret ve Kidon'ların Küçük Asya'dan geçmiş Eti Türkleriyle akraba kavimler olduklarını ortaya koymuştur. Antropoloji bilgisi, Girit adasındaki eski Minos medeniyetini vücuda getirmiş kavimlerin iskeletleriyle Anadoluda Eti medeniyetini vücuda getirmiş eski Türklerin iskelet ve kafa tasları arasındaki mukayeselerde büyük bir benzerlik ve kaynak birliği buluyor. Münih üniversitesi profesörlerinden Hommel, başka bir delil olarak şunları söylemiştir: "Minos sarayında bulunan yüzlerce toprak kitabeler tamamiyle Eti yazısı tarzındadır. Bunlar Eski Girit dilinin abideleri olmalı. Girit ve Eti yazılarının ayni kökten çıktığı muhakkaktır.". [1].

Bütün bu tetkik ve mütalâalar gösteriyor ki, Ege medeniyeti denilen şey, Küçük Asya'da milâddan dört bin yıl önceden başlıyarak yedi yüz yılına kadar hüküm sürmüş, Akdeniz kıyılarına kadar inmiş, Kıbrısı dahi hâkimiyetleri altına almış olan Eti Türklerinin eseridir.

İstanbul Üniversitesi eski profesörlerinden Dr. Bossert 1935-1936 yılı içinde Eti krallığı hakkında İstanbul'da projeksiyonlu bir konferans vermişti; bu konferans 1937 de basılmış olan "Üniversite konferansları" isimli esere de dercedilmiştir. [2]. Bu yazıda son Eti kazıları ve Etilerin hayat ve san'atı hakkında oldukça bilgi verilmiştir. Liverpool üniversitesi profesörlerinden olup Anadoluya gelerek incelemelerde bulunmuş olan John Garstang'ın "Eti İmperatorluğu" isimli eseri ise, bu sahada pek kıymetli bir etüddür. Garstang, bu kitabında Yunan medeniyetinin kaynağı bahsiyle ilgili ehemmiyetli mütalâalar yürütmektedir; onun düşüncesine göre İyonya kı-

[1] Hasan Cemil Çambel: Ege medeniyetinin menşeine umumî bir bakış. Birinci Türk Tarih Kongresi Zabıtları. Maarif Vekâleti Yayını. Matbaacılık ve Neşriyat T. A. Ş. İstanbul. 1932. Sayfa 199-214.

[2] Üniversite Konferansları "1935-1936" İstanbul Üniversitesi Yayını. No: 47. Ülkü Basımevi. İstanbul 1937. Sayfa 145-164.

yılaı uzun zaman Anadoluun içinden gelen bir kuvvetin hâkimiyet ve nüfuzu altında kalmıştır. Anadoludaki kazılar ilerleyip çıkarılan eserler hakkındaki incelemeler inkişaf ettikçe Eti kitabelerinin mânâları anlaşılacak ve birçok Yunan geleneklerinin kaynakları bulunmuş olacaktır. [1].

Etiler, Orta Asya'dan getirdikleri inanış ve geleneklere sadık olarak kadınlı erkekli tanrılar tanırlar ve onlara ibadet ederlerdi. İlim adamları Yunan mitolojisinin birçok ilâhları ile Eti tanrıları arasındaki benzerlikleri bulup meydana koydular. [2]. Yunan medeniyetini Şark ve Asya kültürüne bağlıyan halka bu suretle karanlıktan kurtulup ışığa çıktıktan sonra eski bir Eti kabartmasında gördüğümüz elinde üzüm salkımı tutan tanrıya dönelim. Bu üzümlü tanrı bizi Yunan dram san'atına kaynak olan Dionysos âyinlerinin geçmişi ve kaynağı hakkında düşüncelere sevkediyor demiştik; şimdi bu fikrimizi açıklıyabiliriz. Yunanistana milâddan önce yedinci asırda Anadoludan geçmiş olan Dionysos, önceleri umumiyetle tabiat mahsullerinin ve sonraları üzüm bağlarının koruyucusu ve şarabın mucidi sayılmıştı. Eti kabartmalarında bir elinde buğday, bir elinde üzüm salkımı olduğu halde görülen tanrı da Eti inanışlarına göre umumiyetle bereket ilâhıdır. Dionysos'un Yunanistana gelmeden önce, Giritte de bu suretle tanınmakta olduğunu evvelce söyledik. Dionysos'un ve bağ bozumu eğlencelerinin Yunanistana Anadoluda yaşamış olan Lidyalılardan geldiği eski tarihçiler tarafından kabul edilmiştir. Lidyalıların bütün tanrıları Anadolu topraklarında kendilerinden önce yaşamış olan Etilerin tanrılarıdır. Lidyalılardan önce vücuda getirilmiş eski Eti kabartmalarında gördüğümüz elinde üzüm salkımı tutan bereket tanrısını da Lidyalılar Etilerden almışlardır. Demek ki, kronolojik sıraya göre, Orta Asyadan Etiler vasıtası ile Küçük Asyaya (Anadolu) getirilmiş, Etilerden de Anadolu topraklarında, Ege kıyılarında, Ege adalarında ve kara Yunanistanda yaşıyan kavimlere geçmiş bir fikir ve inanış manzumesi ile karşılaşıyoruz. Bu duruma göre, Yunanistana Giritten, Giride de Küçük Asya'dan, Etilerden gelmiş olan Dionysos, acaba Anadoluda daha evvel karşısında yıllarca ibadet edilmiş olan ve Eti kabartmasında elinde üzüm salkımı ile görülen eski Türk tanrısı mıdır? Bütün bunlar milâddan önce yedinci asırda Yunanistana geçmiş olan Dionysos eğlencelerinin - ki tamamiyle dramatik mahiyettedir - daha evvel Anadoluda Eti Türkleri arasında mevcut olduğu, Türklerin de onu Anadoluya Or-

[1] John Garstang: The Hittite empyre. London 1929. Sayfa 184.

[2] J. Gabriel Leroux: İlk Akdeniz Medeniyetleri. Türkçeye çeviren: Cevdet Perin. İstanbul. 1944. Remzi Kitabevi.

Bu hususta Hasan Cemil Çambelin Birinci Türk Tarih Kongresinde okuduğu etüdünde de geniş açıklamalar vardır.

ta Asya'dan getirmiş olabilecekleri düşüncesini doğuruyor. [1]. Bu ihtimalin hakikate yakınlık derecesini ancak geleceğin san'at tarihi tetkikçileri yeni araştırmalarla tâyin edeceklerdir.

Sümer ve Etilerin Türk soyundan gelmiş topluluklar olduğu tezini kuvvetle savunan bilginlerin yanında bunu henüz bir faraziye sayanlar ve tezin mutlâk bir hakikat telâkki edilebilmesi için zamana ve yeni tetkiklere ihtiyaç görenler de vardır. Orta Asya'dan vukubulan göçler sırasında Mezopotamyaya inen Sümerlerin, Anadoluya yerleşen Etilerin Türk soyundan gelmiş topluluklar olduğu tezi, ileride bugünkünden daha fazla bir kuvvet kazanmasa, hattâ sadece bir faraziye haline inse bile dram san'atının Türk içtimaî hayatında pek eski çağlardan beri mevcut olduğu hakikati, bundan aslâ müteessir olmıyacaktır. Okuyucular, bu sözümüzün delilini bundan sonraki açıklamalarımızda bulacaklardır.

Temsil edilen destanlar

Orta Asya'dan zaman zaman çeşitli iklim sebepleriyle ayrılarak dünyanın dört bir tarafına göç eden Türk kollarından başka yine büyük bir kısmın da ana yurtta kalmış olduğu malûmdur. Orta Asya'da yaşayıp giden ve üst üste medeniyet ve hükûmetler kuran Türk toplulukları içinde de dinî âyinler öteki Türk kollarında olduğu gibi tamamiyle dramatik mahiyettedir. Natürizm ve şamanizm dininin heyecanları içinde yaşıyan Türkler birden fazla allâhlar tanıyorlar, ölmüş atalarını tanrı saydıkları gibi onların yaşamış ve dolaşmış oldukları yerleri de mukaddes biliyorlardı. Tanrıları memnun etmek için onları taklit etmek, onlar gibi hareket etmek lâzım geldiğine inanmışlardş. Din törenlerinde tanrıların yaşayışlarının temsil ve hikâye edilmesi de bu yüzdendir.

Eski Türkler arasında ilâhlara ait olan mitolojik ve yarı ilâh vaziyetindeki kahramanlara ait olan epik hikâyeler uzun müddet cemiyet içinde tesirli olarak yaşamıştır. Bunların iki sosyal rolü vardır. Birisi hikâyenin konusunda ve mânâsındadır, hikâyede anlatılan vak'a her hangi bir müessesenin ne suretle kurulduğunu açıklamağa çalışır. İkinci rol ise hikâyenin topluluk içinde âyîn yapılmasına imkân vermesidir; yani hikâyeler bir toplantı esnasında manzum yahut mensur olarak musiki ve rakısla birlikte okunur, söylenir, "hattâ bazan dinî bir trajedi halinde oynanır" dı. [2].

---

[1] Refik Ahmet Sevengil: Yunan tiyatrosunun kaynağı, Anadoludur. Cumhuriyet Gazetesi. 24 Ağustos 1947.

Refik Ahmet Sevengil: La source de l'art .dramatique grec est en Anatolie. La Republique. 27 Août 1947.

Refik Ahmet Sevengil: Qelle est la patrie du miracle Crec? La Quinzaine d'Ankara V.I No: 17. 15 Octobre 1947.

[2] Ziya Gökalp: Türk Medeniyeti Tarihi. Birinci kısım, İstanbul. Matbaa-i âmire. 1341. (1925) Sayfa 87.

Ayrı ayrı Türk toplulukları arasında bu âyînler çeşit çeşittir. Bunlardan bir tanesi bize yine eski Yunan tiyatrosunun kaynaklarından olan Dionysos âyînlerini hatırlatmaktadır. Yakutlar arasındaki bir inanışa göre en büyük ma'but olan Art-Tuyun-Aga kendisine ibadet makamında kurban kesilmesini istemezdi; gençlerin kendi şerefine dokuz bardak kımızı dokuzar kerre içmesini isterdi. Gençler "Ayhal uruhi ayhal:" nidaları ile bu kımızı içtikten sonra neşeli oyunlar oynarlardı. [1].

Kımızın millî içki olduğu, neş'e ve coşkunluk verdiği malûmdur. Tanrı Art-tuyun-Aga adına yapılan bu törende gençlerin sarhoş olup neş'eli ve coşkun sesler çıkararak oynadıkları danslar bize sonraları Orta Asya'dan Anadoluya ve oradan Yunanistana geçtiğini tahmin ettiğimiz Diyonizos âyinlerinin başka bir şekli gibi geliyor.

İlk topluluklar arasında evvelce kutsal tören olarak yapılan şeyler gitgide dinî mânâ ve mahiyetini kaybeder; dinî temsiller dinle ilgisiz bir hal almaya başladıkça eski kutsal törenler artık bir gelenek olarak umumî eğlenceler halinde sürüp gider. Bir de evvelce olmuş ve cemiyetin mânevi vicdanında iz bırakmış hadiselerin hatıralarını ebedîleştirmek için yine eski kutsal törenler gibi bütün aşiretle birlikte yapılan dramatik, fakat dinle ilgili olmıyan törenler vardır. Ergenekon destanı eski Türkler arasında uzun müddet yaşamış millî epopedir. Önceleri Tu-kiyular arasında anası bir kurt olarak bilinen bir hükümdar hakkında efsanevî hikâyeler söylenirdi. Bu hükümdarın birisi yaz tanrısının, öteki kış tanrısının kızı olmak üzere iki karısı vardı. Bunlardan ikişer çocuğu olmuştu, çocukların en büyüğü hükümdar olmuş ve Tu-kiyu adını almıştı. Bu millî destan Tu-kiyuların ilk zamanlarına ait hatıraları canlandırmak üzere kendi aralarında anlatılırdı. Bu efsanenin başka bir anatılış şekli daha vardır. Tu-kiyular batı denizinin kenarlarında oturuyorlardı. Komşularından bir kavimle yaptıkları bir savaşta hepsi mahvolmuş, yalnız düşmanları tarafından elleri ayakları kesilmiş bir delikanlı sağ kalmıştı. Bir dişi kurt ona bakmış, yiyecek getirip hayatını kurtardığı gibi ona karılık etmek suretiyle cinsî ihtiyaçlarını da gidermişti. Kurt, delikanlıyı denizin doğu tarafına geçirmiş, bir dağın üstüne indirmişti. Dağın eteğinde bir mağara vardı, kurt oraya girmiş, yemyeşil bir meydan bulmuş, orada on erkek çocuk doğurmuştur. Kurttan doğan bu çocuklardan Asena adını alan sonraları hükümdar olmuş, çadırının kapısı üstüne bir kurt kafasını gösteren bayrağını dikmek suretiyle neslini ilân etmiştir. Birçok nesillerden sonra bu kurt çocukları çoğalıp oralara sığmamağa başlamışlar ve etrafa yayılmışlardır. Gök Türklere ait olan bu kurt efsanesi, Türklerin İslâmlığı kabul etmelerinden sonra, diğer birçok başka efsaneler gibi, İslâm inanışlarına uygun hale getirilerek anlatılmakta devam etmiştir.

[1] Ziya Gökalp: Türk Medeniyeti tarihi. Birinci kısım. Sayfa 94.

İslâmlıktan evvelki tarihî devirlerde Tu-kiyu hanları her yıl bir kere prenslerle birlikte ecdad mağarasına gidip büyük tören yapıyorlar, kurban kesiyorlardı. Türklerin İslâmlığı kabul etmelerinden sonraki devirlerde tesbit edilmiş şeklinde bu menkıbenin temsil edilmiş olduğuna dair de açık malûmat vardır. Bu rivayette hadise, Cengiz sülâlesile alâkalı gösterilmiştir. Moğollarla Tatarlar arasındaki savaşlarda Moğollar hep birden mahvolmuşlar, yalnız Moğol İmparatorunun Kayan isminde bir oğlu ile karısı, bir de Tokuz adlı yeğeni ile karısı kaçıp bir başka ülkeye gelmişlerdi; burada buldukları at, davar, deve gibi hayvanları önlerine katarak bir sarp dağ içinde kar yığılı bir yola girmişler, oradan geçerek etrafı dağlarla çevrili güzel bir yaylaya varmışlardı. Akar sular, yemişler, sebzeler ve av hayvanları ile dolu olan bu ülkeye Ergenekon adını verdiler. İki karı kocadan birçok insanlar türedi; nihayet buraya sığmamağa başladılar, çıkmak istediler, fakat yolu bulamadılar. Bir demirci, dağın kenarına odunlar yığdırdı, yetmiş deriden körük yaptırdı, iki dağın arasında kapanıp kalmış olan insanların hepsi bir araya gelip bu körüğü işlettiler, ateşi yaktılar, demirden olan bu dağı eriterek bir yüklü devenin çıkabileceği kadar yol açtılar, böylece çıkıp Tatarlarla savaştılar, öç aldılar. Bu sırada hükümdarları Bozkurt (Börteçene) idi. Sonraki devirlerde bu konuyu anlatan destan, yılda bir kere atalara saygı olmak üzere temsil edilmiştir. Bu temsillerde hakan, o eski çağların kurtarıcı demircisini taklid ederek ateşi yakar, ateşte kızdırılan demir parçasını örs üstüne koyarak buna çekiçle vurur, etrafındakiler sıra ile onu taklid ederlerdi. Geçmişteki hadiseyi göz önünde canlandırmak ve hatıraları ebedîleştirmek için yapılan törenin dramatik mahiyeti meydandadır. [1].

Topluluğun geçmiş günlerindeki iyi hatıraları hep birlikte anmak ve eğlenmek için yapılan bu daramatik törenlerde sahne açık havada geniş meydanlardır. Bugünkü mânâsiyle aktör yoktur, çünkü bütün aşiret halkı temsile iştirak ederdi. Onun için aktör de, seyirci de kendileridir.

Çin tiyatrosunda Türk tesiri

Tiyatro san'atının ilk defa milâddan önce altıncı asırda Yunanistan'dan çıktığı yolundaki telâkkinin yanlış olduğunu kitabımızın bundan evvelki kısımlarında vesikalarla açıklamıştık; bu husustaki yardımcılarımızdan biri de Çin tiyatrosudur. Çinliler, Türklerin asırlarca yakın komşuluk ettikleri bir millet ol-

[1] Ebülgâzi Bahadur Han: Türk şeceresi. Çağatay şivesinden Türkiye şivesine çeviren: Dr. Rıza Nur. İstanbul. Matbaa-i âmire. 1925. Sayfa 35-38.

Ayni eser daha önce Ahmet Vefik Paşa tarafından da tercüme edilmiştir. Demir dövme âyîni Ahmet Vefik Paşa baskısında, Sayfa 48 de.

Mehmet Fuat Köprülü: Türk edebiyatı tarihi. İstanbul Millî Matbaa. 1926. Sayfa 67 de ve Millî Tetebbu'lar dergisi, Sayı 4. Sayfa 55. Not 2 de demir dövme âyîni Şecere-i Türkî'nin Ahmet Vefik Paşa baskısından alınarak anlatılmıştır.

duğu için Çin tiyatrosunun tetkiki kitabımızın konusu bakımından faydalı, hattâ lüzumludur. Çin, birçok eski yazılı vesikaların muhafaza edilmiş olduğu bir yerdir. En eski Çin tarihlerinde milâddan önce 1140 senesinde tiyatro san'atının mevcut olduğu yolunda kayıtlar görülmüştür. Şang sülâlesine mensup imperator Hu'nun, sevgili olan Tang-Hi'ye büyük bir saray yaptırdığı,Tang-Hi'yi eğlendirmek için bu saraya mızıkacılarla beraber kızlardan mürekkep bir de raks ve temsil heyeti gönderdiği Çin'de çok eski çağlarda yazıya geçmiş rivayetler arasındadır. Milâddan önce beşyüz yılında prens Psi'nin sarayında bazı güldürücü temsil parçaları ile grotesk danslar yapıldığı da Çin tarihlerinin kayıtları arasındadır. Prens Lu ile nazırı Konfüçyüs, prens Psi'yi ziyarete gittikleri zaman ev sahibi onları eğlendirmek için bir temsil düzenlemiştir. İki temsil arasında geçen altıyüz yıllık zaman içinde bu oyunlar halk arasında elbette devam etmişti; nitekim sonraki çağlarda da çeşitli şekillerde sürüp gitmiştir. Çin tiyatrosunun eski zamanları, tekâmülü ve asırlar boyunca geçirdiği safhalar ve Çin piyesleri hakkında bugün gerek Çinli müellifler, gerek garp muharrirleri tarafından yazılmış birçok eserler vardır.

Çin tiyatrosunun ilerleme safhalarını incelemek kitabımızın konusu dışındadır; fakat, Çin tiyatrosunun ne suretle vücut bulduğu bizi şiddetle ilgilendiren bir mevzudur.

Orta Asya'da glâsiyeler devrinin bitmesiyle hasıl olan kuraklık yüzünden çeşitli istikametlere göç eden Türklerden bir akın da Hindistana ve Çine doğru inmişti; bu akın, Hint ve Çin tarihlerinin karanlıkta bıraktığı devirlere rasgelir. Ankara üniversitesinde Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Sinoloji profesörü olarak çalışmış olan Dr. Wolfram Eberhard "Çin tarihi" ismiyle yayınladığı eserde [1] Çinin karanlıkta kalmış en eski çağlarından bahsederken Çine ilk kültürü getirenlerin her halde bugünkü Tonguzların ecdadı ile bugünkü Siberya arasında bulunan bir kabilenin karışmasından vücuda gelmiş insanlar olduğunu, bunların avcılığı, ziraati, çanak çömlek yapmayı bildiklerini söylüyor, "Güney Çine ilk kültürü getirenler Proto - Moğollardır, Batı Çine ilk kültürü getirenlerin de bugünkü Türklerin ataları olduklarına şüphe yoktur" diyor.

Çin tarihinin ilk zamanlarından itibaren birçok defalar Türk sülâleleri hükümdar olarak asırlarca Çini idare etmişlerdir; zaman zaman Türklerle Çinliler harbetmişler, barış içinde yaşamışlar, çeşitli münasebetlerde bulunmuşlardır. Bilhassa Kuzey Çin, en eski zamanlarda olduğu gibi bugün de baştan başa Türk ülkesidir. Çinde hükümdar olan ilk üç sülâlenin kurucuları da Türktür. Bunlar milâddan önce 2202 yılından başlıyarak milâddan

[1] Wolfram Eberhad: Çin tarihi. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara. 1947. Sayfa 16 ve 17.

önce 250 yılına kadar hüküm sürmüşlerdir. Görülüyor ki, Çinde ilk defa tiyatrodan bahsedilmesi - yani milâddan önce 1140 - Türklerin idaresi zamanına aittir.

Dr. Wolfram Eberhard, yukarıda bahsettiğimiz eserinde Çinin siyasî, iktisadî, içtimaî tarihi hakkında izahat verirken felsefe, fikir, san'at hayatını incelemeyi de ihmal etmemiştir. Resimden ve heykelcilikten bahsederken hayvan şekilleri vücuda getirmenin Türk Hun kavimleriyle doğrudan doğruya ilgili olduğu bugün herkes tarafından kabul edilmiştir, diyor; milâddan önce 600 yılına ait bronz mamûlâtta bu üslûbun tesiri bulunduğunu Çindeki yeni kazılardan alınan neticelere ve eserlere dayanarak belirtiyor. (Sayfa: 69).

Müellif, milâddan sonraki yıllarda dördüncü asırdan altıncı asra kadar Çin'de eğlenceye ve musikiye büyük bir rağbet gösterildiğinden bahsederken Kuzey Çinde yerli musikinin kaybolduğunu, yerine Kansu eyaletindeki ticaret kolonilerinde mızıkacılarla dans gruplarının musikisi olan ve Batı Türkistandan gelen musikinin kaim olduğunu kaydediyor. (Sayfa: 188).

Milâddan sonra sekizinci asırda Çin sarayında eskisinden daha debdebeli bir hayat sürülmektedir. W. Eberhard, o zamana kadar Çinde Kuzey kavimlerinin tesiriyle gerçek bir tiyatronun başlangıçları mevcut olduğunu ve sekizinci asırda İmperator Shuan Dzung (713-755) tarafından sarayda büyük temsiller verildiğini ve bu san'atın ilerlemesini sağlamak için aktörler ve müzisyenler yetiştiren bir konservatuar açıldığını söylüyor. (Sayfa 209) Çinde gerçek bir tiyatronun başlangıçlarını vücuda getirdikleri kaydedilen kuzey kavimleri bilindiği gibi Türklerdir.

Çin, uzun zaman birlikten mahrum olarak yaşadı. Saf Çinlilerden mürekkep olan aşağı Çin ile bilhassa Türklerin hâkimiyeti altında bulunan yukarı Çin arasında siyasî gelişmeler uzun müddet ayrı yollardan devam etmişti. Bu hal, bu iki bölgede san'at ve edebiyatın da ayrı şekillerde gelişmesine sebep olmuştur. Milâddan sonra sekizinci ve dokuzuncu asırlarda kuzeyde, bu devirdeki yerli Türk şarkılarını taklid ederek, halk dilinde yazılmış kısa ve basit Çin şarkıları vücuda getiriliyor. Örnek ve tesir, Türklere aittir (Sayfa 219). Zaten bu sıralarda esası bir Türk kabilesine mensup olan Tang hanedanı hâkimdir. Bu devrin şiirdeki parlak çağı şair Ts'en-Ts'an tarafından açılmıştır. Bu san'atkârın şiirlernde bir kere görmüş olduğu Türkistanın birçok hatıraları yaşamaktadır. Tang devrinde (Milâddan sonra 800) Ts'in denilen bir nazım şekli ortaya çıkmıştır. Bunlar eski Türk şiirleri gibi dörder mısralık küçük manzumelerdir; önceleri ayrı ayrı okunan bu manzumeleri sonraları yan yana getirerek uzun bir sıra teşkil etmek âdet olmuştur. Bunlar temsil esnasında okunurdu,musiki de bu temsillere arkadaşlık ederdi. Böylece bir opera vücuda geldi. Asıl Çin tiyatrosu iki kaynaktan

gelmişti. Bu kaynaklardan biri kuzeyden yani Türklerden gelen danslı temsillerdir; sonraları daha ziyade Türklerin eski kılıç oyunları alınmıştır. İkinci kaynak güneyden gelen kurban oyunlarıdır. Asıllarını kuzeydeki Türklerin ve Moğolların kült "Din "oyunlarından, maskeli boğa güreşi ve güreşden alan danslı temsillerden sonraları askerî piyesler, harb oyunları ve daha başka sahneler vücuda gelmiştir. Bunlarda esas müzik ve metn değil, en yüksek zirvesine erişmiş danslardır. Kuzeydeki Orta Asya kavimlerinin Çin tiyatrosu üzerindeki tesirleri sonraları da devam etmektedir. (Sayfa 221).

Tang devrinde eski Çin müziği tamamiyle terk edilip bunun yerine Sugudlar vasıtasiyle Orta Asya'dan getirilen müzik girmiştir. Orta Asya'dan birçok orkestralar, bilhassa küre üzerinde veya desenli halı üzerinde dans etmesini bilen dansözler getiriliyordu. Tang devrinin bütün şairleri Türk kabileleriyle yapılan savaşlardan bahsetmişler, onların kahramanlıklarını da övmekten geri kalmamışlardır.

Kazılar neticesinde ortaya çıkarılan eski eserler bize o zamanki Çin kıyafetlerinde açık bir Orta Asya üslûbu bulunduğunu, elbise ve başlıkların Tang devrinde Türk modasına uydurulduğunu gösteriyor.

Ressamlık sahasında Batı ve bilhassa Türkistan tesirinin ne kadar büyük olduğunu görüp de şaşmamak mümkün değildir. Aancak yabancılar tanrı tesvir etmesini bildiklerinden Budhist mabetlerinin tezyinatını yapmak için yabancılar Çine geliyorlardı. Çinliler, bu yabancıların maharetine ve tekniklerine hayran oluyorlar ve onlardan bu san'atı öğreniyorlardı. (Sayfa 222).

Beş sülâle devri denilen çağda yetişmiş olan şairler içinde birçok Türkler vardır. Tang sülâlesinin imperatorlarından Ming-tsu (Milâddan sonra 926-933) meşhur bir şairdir; mânevî babası imperator Shuan-Dzung gibi bu Türk de, Çin kültür ve bilgisine tamamiyle vakıftı. (Sayfa 252).

Çinde Moğolların hâkimiyeti sırasında vücuda getirilen en büyük edebî başarılar tiyatro, daha doğrusu opera sahasında olmuştur. İmperator, tiyatroya çok ehemmiyet veriyor, zengin aileler de bu san'ata ilgi gösteriyorlardı. - Milâddan sonra onüçüncü ve ondördüncü asırlar - (Sayfa 292).

Wolfram Eberhard'ın incelemelerinden çıkardığımız parçalar bir bütün olarak mütalâa edilecek olursa varılacak netice şudur: Çinde san'at hayatı bronz mamûlâtta, resimde, musikide, edebiyatta ve nihayet raks ve tiyatroda birçok zamanlar Türk tesiri altında kalmıştır. Çinde hemen bütün san'at kollarının inkişafında Türkler daima tesirli olmuşlardır. Bu, o zaman oralarda yaşıyan Türklerin kültür itibarı ile Çinlilere üstün olmasından ileri gelir. Nitekim W. Eberhard, kitabında bu hükmü vermekten çekinmemiştir. (Sayfa 258).

Wolfram Eberhard'dan naklettiğimiz malûmata ilâve edilecek bir nokta daha vardır. Çinde ilk zamanlarda tıpkı eski Türklerde olduğu gibi bir nevi totemcilik dini hâkim olmuştur; sonraları Çinde uzun müddet hüküm sürmüş olan Buddhisme dininin mucidi ve peygamberi Buddha, bilindiği gibi Saka Türklerindendir; yani Çinin itikad ve ve felsefesi üzerinde de asırlar boyunca Türk tesiri görülür. Bütün bunlar göz önüne getirilerek, Çin tiyatrosunun kaynağı hakkında şöyle bir neticeye varmak, şimdiye kadar meydana konulan delillerin bizi ulaştıracağı tabiî sonuca erişmek olacaktır; Çin tiyatrosu, elbette bütün başka milletlerin tiyatroları gibi ilk dinî törenlerden çıkmıştır. Bu törenler, Türklerin Çin'i istilâya başladıkları ilk çağlarda (Milâddan önce 3000) getirmiş oldukları totemcilik dininin dramatik âyînleridir. Bu âyînlerde musiki ve raks birinci derecede yer alıyordu. Nitekim, sonraları Çin tiyatrosunun ilerlemesi sıralarında da Türk musikisinin ve Türk rakslarının bu tiyatronun nasıl temel unsurlarını teşkil etmiş olduğunu açıkça gördük. Çin' de dram san'atını himaye edenler ve ilerletenler Türkler olduğu gibi orada bu san'atı kurmuş olanlar da Türklerdir. [1].

Moğollar ve tiyatro

Çin'de dram san'atının ilerlemesi sıralarında bilhassa onüçüncü asırda hâkimiyet sürmüş olan Moğolların bu san'ata hayli yardım etmiş olduğunu Profesör Wolfram Eberhard'ın 1947 de çıkmış olan eserine dayanarak anlattık. Dilimizde Muhsin Ertuğrul, daha önce, 1933 yılında bu konuda bir yazı yayınlamıştır. Muharrir, Çin tiyatrosunun milâddan önce 1140 ve 500 tarihlerinde iki defa Çin saraylarında görüldüğünü ve milâddan sonra sekizinci asırda hükümdar Shuan Dzung tarafından açılan konservatuarı kaydettikten sonra şunları söyler:

Çin'de tiyatro, uzun zaman aşağı bir iş olarak sayılmış, ancak Moğolların Çin'i işgalleri sırasında inkişafa imkân bulabilmiştir. Cengiz Han Pekini 1216 da zaptetmişti. Onüçüncü asrın başından itibaren Moğol istilâsı sırasındadır ki, Çin tiyatrosu serbest bir surette ilerleme imkânını bulmuş ve Moğollardan himaye görmüştür.

Carl Hagemann "Milletlerin oyunları" isimli eserinde Çin'e hasrettiği kısımda 429 uncu sayfada diyor ki: 1206 - 1333 tarihleri arasında hüküm süren Moğol İmparatorları zamanında Çin tiyatrosu yükselmeye başladı. Çin sülâleleri, birkaçı müstesna, tiyatroyu hükûmete zararlı gördükleri için ezmek istiyorlardı; yahut temsilleri saray mensuplarından ve aristokratlardan başka kimselerin seyretmesine imkân vermiyorlardı. Çin İmperatorları, ti-

---

[1] Refik Ahmet Sevengil: Çin'de ilk tiyatroyu kuranlar Türklerdir. Cumhuriyet Gazetesi. 28 Kasım 1947.

Refık Ahmet Sevengil: Ce sont les Turcs qui ont fondé le premier théatre en Chine. La Republique. 8 Decembre 1947.

yatronun halkın terbiyesi üzerinde fena tesirler yapacağını düşünüyorlardı. Moğollar, Çin'i işgal edip hükûmeti ele alınca vaziyet değişti, Moğol İmperatorları böyle umuma ait san'atlarda halka geniş serbestlik verdiler.

Joseph Gregor, "Dünya tiyatro tarihi" isimli eserinin Çin'e ait kısmında (sayfa 61) şu satırları yazıyor: Moğolların Yu-an hanedanı zamanında yani onüçüncü asırdan ondördüncü asrın ortalarına kadar Çin'de Kuen Kiang denilen tiyatro şaheserleri çoğalmıştır. Bu eserlerin çoğu musiki, şarkı ve konuşmadan vücuda gelmiş piyeslerdir.

Tiyatro cereyanları daha çok Kuen-Kan şehrinde inkişaf ettiği için bu yeni tarz san'at eserlerine Kuen-Kiang denilmiştir.

Carl Hagemann, "Milletlerin oyunları" isimli eserinde Japon tiyatrosundan bahsederken de (sayfa 177) Moğollar zamanında (onüçüncü ve ondördüncü asırlar) Çin tiyatrosundan gelen tesirle Japon tiyatrosunda da ilerleme olduğunu, Japonların en büyük ve ehemmiyetli tiyatro şekli olan Nogaku tarzının bu suretle vücuda geldiğini söylüyor. Mühim bir tiyatro âlimi olan Hagemann, Japon tiyatrosunu yerinde görebilmek için oraya kadar gitmiş ve bugün kısaltıralarak sadece NO denilen Nogaku tarzı bir temsilde hazır bulunmuştur; kitabında bu temsilin verildiği tiyatro binasından bahsederken diyor ki: "Binanın genel durumu Çin'deki Moğol tiyatro üslûbuna benziyor ve Avrupanın bazı Şekspir sahnelerini hatırlatıyor". Bu sözlerden Hagemann'ın, Çin tiyatrosunda bugün bile mevcut olan bir Moğol tarz ve tesiri bulduğuna hükmetmek icap eder. [1].

Dörtbin yıl önce

M. M. Nikoliç isminde bir muharririn Belgrad'da verdiği bir konferans ve Belgrad'da Politika gazetesinin 24 Ocak 1934 tarihli sayısında yazdığı bir makale, o sıralarda dilimize çevrilip, Ankara ve İstanbul gazetelerinde ve bazı dergilerde yayınlanmıştı. Bu Sırp muharriri Türklerin zamanımızdan dört bin yıl önce bugünkü mânâsı ile bir dram san'atı vücuda getirdiklerini söyliyerek Türk kültür ve medeniyetinin geçmiş çağlardaki üstün manzarasından bahsediyor ve iki bin yıl önce yazılmış olduğunu söylediği bir Türk piyesi hakkında malûmat veriyordu. Aşağıdaki satırları Nikoliçin yazısından alıyoruz:

Tiyatro kültür seviyesi yüksek olan milletlere mahsus bir varlıktır; tiyatrosu olan memlekette şair, aktör ve seyirci bulunması gerektir. Bundan dört bin yıl önce, Türkler, büyük ve kültür seviyesi yüksek bir millet ve Orta Asya'da tesirli bir varlıktılar. Türk Milleti iyi harbederdi, bu topluluğun içinde yüksek soydan gelmiş olanlar, halk ve yabancı milletlerden alınmış köleler vardı. Asilzadeler kuvvetli ve hâkimdiler, onlar güzel san'atları ko-

---

[1] Ertuğrul Muhsin: Türk-Moğolların tiyatroya hizmetleri. Darülbedayi mecmuası. Sayı: 44 ve 46. İstanbul. 15 Birincikânun 1933 ve 15 Şubat 1934.

rumuşlardır; güzel san'atlar ilerlemiş ve Türkler arasında dünyanın en eski tiyatrosu meydana gelmiştir.

En eski Türk piyeslerinden birinin bir parçası, bugün de mevcuttur. Bu parça, eski Türk tiyatro edebiyatının epik olduğunu gösteriyor. Piyesin konusu Türklerin o zamanki harblerinden birinde kazandıkları zaferdir. Eski Türk tiyatro san'atından kalmış ikinci eser, birincisinden az daha yenidir. Bu piyes, Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalmadır. Vakanın kahramanları üç kişidir. Bir Türk kahramanı harbe gidiyor, evde güzel karısı ile küçük çocuğunu bırakıyor. O gittikten sonra bir Çin'li eve gelerek güzel Türk kadınını elde etmeye çalışıyor. Kadın Çinliye karşı kendisini kahramanca koruyor. Çinli kazanamıyacağını anlayınca kadına fenalık etmek için onu yüzünden yaralıyor; daha doğrusu Türk şairinin dediği gibi onun namusunu çalamayınca güzelliğini çalıyor. Harb meydanına doğru ilerlemekte olan Türk, bir aralık hamaylısını evde unuttuğunu hatırlamış, geri dönmüştür; muharebede muvaffak olabilmesi için onun mutlâka boynundan geçirilmiş olarak göğsünde asılı bulunması lâzımdır; eve geldiği zaman güzel karısının uğradığı felâketi görüyor, öcünü alıyor ve facia kanlar içinde bitiyor.

Joseph Gregor: "Dünya tiyatro tarihi" adlı eserinde bu piyesten bahsediyorsa da hiç bir komanter yapmıyor. Biz birkaç söz söylemek lüzumunu duyuyoruz. Türk Milleti arasında tiyatro san'atının kendiliğinden vücut bulmuş orijinal bir şey olduğunu kabul etmek lâzımdır. Zamanımızdan iki bin yıl önce Türklerin Çinlilerden başka kültür seviyesi yüksek komşuları yoktu; halbuki Çinliler bundan iki bin yıl önce tiyatro ile uğraşmıyorlardı. Çinliler ancak İsanın doğuşundan sekiz yüz yıl sonra tiyatro oynamaya başlamışlardır. [*]. Bu tarihteki Çin tiyatrosu da sırf dekoratif ve çocukça bir şeydir. Ve Türk tiyatro san'atından çok farklıdır. Zira, Türk tiyatro san'atı etik meseleleri ve anlaşamamazlıkları tetkik ve halletmekte, tiyatro tekniğine uygun bulunmaktadır. Demek ki, Türk tiyatrosu, Türk Milleti arasında kendi kendisine genişleyip yükselmiştir. Türk tiyatrosunun karakterleri bakımından bir noktanın daha dikkate alınması gerektir ki, bu da o devirdeki Türk tiyatrosunda mistisizm bulunmayışıdır. Türk dramının bu merhalesinde ne ilâhlar, ne ruhlar, ne de yaradılış üstü şeyler vardır. Bu, o zamanki Türklerin cemiyet ve bilgi seviyelerinin yüksekliğini - tiyatronun dinî âyîn mahiyetinden çıktığını - gösteriyor. Bu devirde Türk kültürü mistisizmden, karanlıklardan uzak ve tamamiyle insanîdir. Eski Türk tarihinde

[*] Nikoliç, Çin tiyatrosunun Milâddan sonra sekizinci asırda başladığını söylüyor; Çin sarayında açılmış olduğunu Çin tiyatrosunda Türk tesiri faslında yazdığımız konservatuarı Çin dram san'atına başlangıç sayıyor demektir. Muharririn bu husustaki düşüncelerinin düzeltilmeğe muhtaç olduğu kitabımızın evvelki sayfalarında verdiğimiz izahattan anlaşılır.

ve Türk tiyatrosunda fertleri hür, yüksek insanlık vekarı, ideal, aşk ve şerefle bezenmiş görmekteyiz. Eski Türk dramının karakteristiklerinden birisi de edebî formu ve yazılış üslûbundaki lirizmdir. Aşk, ruh inceliği, ve hasret duygusunun ifadesi için bu dil çok müsaittir. Türk dili Türkün büyük, hasretli, geniş ruhundan doğmuştur. [1].

Zamanımızdan iki bin yıl önce Çinin şimal sahasında Hiyung-Nu Türkleri kuvvetli bir hükûmet kurmuşlardı; bunların Çin'e yaptıkları akınlardan kurtulmak için Çinliler General Mong-Tiyen teşebbüsü ile meşhur Çin dıvarını yaptırdılar. (M. Ö. 215).

Milâddan evvel 163 yılında Yue-Şi Türkleri Kâşgarda yerleşmiş bulunuyorlardı; sonraları Ceyhunun güneyindeki Ta-Hiya ülkesine kadar gelmişler ve birçok yerleri ele geçirerek (M. Ö. 120) Orta Asya'daki Yunan hâkimiyetine son vermişlerdir. Böylece Büyük İskenderin oralarda kazanmış olduğu zaferlerin maddî neticeleri ortadan kalkmıştır. Yue-Şi'ler daha sonraları Keşmiri de ele geçirmişler, fakat Hintteki hâkimiyetleri kısa bir müddet içinde yerli prenslerin eline geçmiştir. Yue- - Şi'ler Hint iskitleri de denilen Türklerdir, milâddan sonraki asırlar içinde bulundukları yerler Ak-Hun'ların eline geçmiş, bu suretle ortadan kalkmışlardır. Zamanımızdan iki bin yıl önce, bir yandan da Hiyung - Nu Türklerinin Çinlilerle uzun savaşlarda bulundukları, kuvvet ve kudretlerinin en parlak dereceye çıktığı, Asya'nın en kuvvetli devleti oldukları çağa rast geliyor. Mete hakanın altın devri aşağı yukarı bu sıralardır. Sonraları Hiyung-Nu'lar Çinlilerin sürekli hücumları karşısında garbe doğru çekilerek Hun Türkleri adı altında dünya tarihine yeni bir gidiş yolu çizmişlerdir.

M. M. Nikoliçin bahsettiği Türk piyesleri bu Türk boylarından hangisine ait? Türklerin zamanımızdan beş bin yıl önce Çine girerek orada bir medeniyet hayatı uyandırdıkları ve sonraları Çin Tiyatrosunnun kurulmasına sebep oldukları göz önüne getirilirse Nikoliç'in bahsettiği devirlerde mütekâmil bir Türk tiyatrosunun bulunduğunu kabul etmek kolaylaşır. Zaten, evvelki bahislerden birinde gördüğümüz gibi Çin tarihi boyunca o çağlarda Türklerin dramatik san'atla olan ilgileri geçmiş zamanın karanlıkları arasında tam bir aydınlık içinde belirmektedir. Sinoloji profesörü Dr. Wolfram Eberhand Çinde askerlikle alâkalı piyeslerin doğmasına kuzey kavimlerinin sebep olduğunu söylemişti; bu kuzey kavimleri, evvelce de işaret ettiğimiz gibi, Çinin şimâlinde oturan Türklerdir. Nikoliç'in anlattığı muharebe ile ilgili Türk dram eserleri Çin tiyatrosundaki bu tesiri daha iyi aydınlatıyor.

---

[1] M. M. Nikoliç: 4000 yıl önce Türk tiyatrosu. Darülbedayi dergisi. Sayı: 56. İstanbul. I İkincikânun (Aralık) 1935.

M. M. Nikoliç'in bahsettiği iki bin yıl önceki Türk dramı hakkında Josep Gregor'un Dünya tiyatro tarihi isimli eserinde de kısa malûmat vardır.

Kitabın eski çağlar tiyatrolarına ait bölümünde eski Türklerden bahsedilerek şöyle denilmektedir:

Eski Türklerdeki dramların dinle çok az münasebeti olduğu anlaşılıyor. Elde bulunan en eski ve tanınmış esere ait parça, aşağı yukarı milâddan iki bin yıl önceye ve Türklerin Orta Asyada oturdukları zamana aittir. Münir Hayriye göre, bu bir koro ile birlikte söylenilerek oynanılan bir harb oyunudur. Bu eserin Türklere ait bilinen en eski eser olduğu anlaşılıyor. Yunan dramında da benzerleri bulunan ve meselâ Koralı bir protagonisin vedaını tasvir eden vak'aya yakın vak'ası vardır. Bundan başka daha yeni olarak Türklerin Çin'i işgal ettikleri zamana ait bir eser gösterilebilir. Üç aktörle oynanan bu eserde ahlâk ve karakter tasviri vardır. Bir Türk harbe gitmek üzere yola çıkar, çocuğu ile karısını şehirde bırakır. Bu arada kadını kaçırmak istiyen bir Çin'li görünür; kadın onunla gitmek istemediği için Çin'li kızar, kadının yüzüne saldırır ve onun güzelliğini çalar. Hamailini evde unuttuğu için onu almak üzere geriye dönmüş olan Türk, bu faciayı görür ve bunu kanlı ir sahne takip eder. [1].

Başka başka Türk toplulukları arasında

Çeşitli iklim sebepleriyle Orta Asyadan çıkarak değişik istikametlerde göç eden Türklerin Ön Asya'da Mezopotamya'da ve Anadoluda kurdukları medeniyetlerden ve bu medeniyetin Ege medeniyetine ve oradan geçerek Yunan medeniyetine yaptığı tesirden evvelki fasıllarda bahsettik; göçler esnasında Orta Asya'dan geçerek cenuba Çin ülkesine inen Türklerin oradaki tesirini de inceledik. Orta Asyadan Anadoluya inerek kısmen Balkanlar üstünden ve kısmen deniz yolu ile - Milâddan önce 1500 ve 1000 yılları arasında - İtalya'ya geçip yerleşen ve orada ilk medeniyeti kuran Etrüsklerin muhaceretini de ilâve edelim. Bunlardan başka uzak ülkelere göç etmeyip Orta Asya'da kalan ve sadece yer değiştirmekle yetinen bir kısım Türklerin bulunduğunu da bundan önce söyledik. Orta Asya'da kalmış olan çeşitli Türk toplulukları milâddan önceki ve sonraki zamanlarda buralarda birçok devletler kurmuşlardır. Bunlardan bazıları şunlardır:

Orta Asya'da Türk - Hun İmparatorluğu.

Volga ve Ural nehirleri arasında Batı Hun Devleti.

Volga - Tuna arasında İskit İmparatorluğu.

Batı Türkistan ve Kuzey Efganistanda Ak Hunlar Devleti.

Orta Asya'da Tu-Kiyu ve Kutluk Devleti.

---

[1] Joseph Gregor: Weltgeschichte des theaters. Viyenn. Phaidon yayını. 1933. Sayfa 83.

Aral gölü güneyinde Samanoğulları Devleti.
Aral gölünden Hindistana kadar uzanan sahada Gazneliler Devleti.
Sir nehri doğusunda Karahanlılar ve Karahatalar Devleti.
İran, Mezopotamya, Anadolu ve Suriye sahalarında Selçuklular Devleti.
Harzim kıt'asında ve bütün İranda Harzimşahlar Devleti.
Merkezi Semerkant olan Büyük Timur İmperatorluğu.
Hindistan'da Babur İmperatorluğu.
Asya, Avrupa ve Afrika'da Türk - Osmanlı İmperatorluğu.

Bütün bu devletler arka arkaya veya bir kısmı ayni zamanda başka başka yerlerde kurulmuşlardır. Bunların siyasî tarihleri hakkında oldukça bilgi mevcut olmakla eraber birçoklarına ait içtimaî hayat tarihi, denilebilir ki, şimdiye kadar hemen hemen yeter derecede tetkik edilememiştir. Bu yüzden islâmlığın Türkler arasında yayıldığı zamana kadar olan çağlarda halk hayatı, halk âdetleri, san'at ve medeniyet eserleri hakkında da elimizde henüz geniş bilgi yoktur. Bu sahalarda arkeoloji araştırmaları, tarih, etnoloji ve folklor tetkikleri de yeter derecede yapılmamıştır.

Yedinci asırda çıkmış olan İslâm dini Türkler arasında sekizinci asırdan itibaren zayıf bir surette yayılmaya başlamış ve onbirinci asırda oldukça geniş bir kütle bu dinin çerçevesi içinde toplanmıştır; bu suretle bu yeni dinin tesiriyle Türkler arasında büyük bir âdet değişikliğine yol açılmıştır. Bununla beraber birçok zümreler eski alışkanlıklarını muhafaza ettikleri gibi islâmlıktan önceki dinlerini değiştirmemiş olan Türk toplulukları da vardır.

Bilinen şudur ki, en eski çağlardan itibaren bütün Türk kolları arasında musiki ve raks daima ehemmiyetini muhafaza etmiştir; dinî bir kaynaktan gelmiş olmak bakımından önceleri uzun zamanlar cemiyet içinde yüksek bir yere sahip olan, sonraları da millî âdet ve eğlence halinde devam eden oyunlar da bu aradadır.

Milâddan önce, Hun Türklerinde saray büyüklerine musiki âletlerinin hediye olarak verilmesi âdetti; hanların birbirlerine gönderdikleri hediyeler arasında da musiki âletleri başlıca bir yer tutuyordu. Türklerin yabancılarla münasebetlerinde de ayni şeyi görürüz. Atillâ, Burgundiya kıralına çalgı çalan ve türküler söyliyen bir musiki heyeti göndermişti. Daha sonraki devirlerde Tu-kiyu Türklerinin musikiye fevkalâde düşkünlük gösterdikleri, Türk erkeklerinin Çinlilerin hyupu şeklinde söyledikleri bir musiki âleti çaldıkları, Türk kadınlarının da çelik çomak oynamayı sevdikleri Çin kaynaklarından öğreniliyor. Türklerin söyledikleri şarkıları karşı karşıya durarak, diyalog şeklinde taganni ettikleri de ayrıca kaydedilmiştir. Uugurlarda da kadın ve erkekler bir araya toplanarak musiki âletleri çalıp rakse-

derler ve şarkılar söylerlerdi. Milâddan önceki ve sonraki Hun, Uygur, Tukiyu Türklerinde ananevî kopuzdan başka muhtelif musiki âletleri vardı. Eski Turfan vahası Türkleriyle yakından alâkadar olan Çin tarihçileri Türklerin musikiye olan bağlılıklarını kaydederken bunların seyahata çıktıkları zaman bile musiki âletlerini yanlarında dolaştırdıklarını yazıyorlar. Milâddan sonraki yıllarda onbirinci onikinci asır Uygur Türkleri arasında kopuz çalan san'atkârlar hususî bir ehemmiyeti haizdi. Onbirinci asırda Karadenizin kuzeyi ile Moldaviya taraflarını işgâl eden Kıpçak Türkleri millî musiki âleti olan kopuzu buralara da getirmişlerdi. Ondördüncü asırda yazılmış Koman - Fars - Lâtin lûgâti olan Codex Cumanicus'da kopuzcu kelimesine rasgelinmektedir. Onüçüncü asırda Türkistanda seyahat eden ecnebi seyyahlar Batu ve Mengü hanların saraylarında muhtelif musiki âletleri gördüklerini söylemişlerdir, Bu seyyahlardan Plâno Karpini 1246 yılında Batu Han nezdinde bulunmuştu; hanın büyük meclisler esnasında ancak şarkı söylenirken veya saz çalınırken masaya oturduğunu kaydediyor. Bu, Moğol saraylarında musikiye büyük saygı gösterildiğine işarettir. Seyyah Marco Polo, Moğol ordusu arasında muharebeye girişmeden önce hücum emri beklenirken şarkılar söylendiğini, çalgılar çalındığını, bunun bir gelenek olduğunu yazıyor. Karaim, Kırgız, Altay, Teleut, Sagay, Kaç, Baraba, Kazak ve Özbek Türklerinin dillerinde Türk musiki âletlerine ait sözler bulunması, bunların hayat ve âdetleri arasındaki musiki severliği gösterir. [1].

Bütün bu devirlerde başka başka Türk kolları arasında eski Türk gelenek ve âdetleri devam ediyordu. Bu arada umumî av ve ziyafetler geniş ölçüde eğlenceler düzenlenmesine sebep oluyordu. Bu sıralarda eğlenceler arasında musiki ve raksdan başka dramatik mahiyette oyunlar da tertip edildiğini açıkça gösteren vesikalara henüz sahip değiliz. Bununla beraber onbirinci asırdan itibaren Anadoluda hükûmet kurmuş olan Batı Selçuklu ları tarafından Konya sarayında verilmiş olan bir komedi temsili hakkında mevcut olan kesin bilgi, daha evvelki zaman içinde de bu cins oyunların Türkler arasında malûm olduğunu bize, tereddütsüz düşündürmektedir. Anadolu Selçuklularının saraylarında, İran hükümdarlarının debdebeli hayatı başlamış olmakla beraber eski Türk geleneği de bütün özellikleriyle devam ediyordu. Genel ziyafetler, sürek avları ve bu münasebetle yapılan eğlenceler bu aradadır. Konya sarayında 1116 yılında verilen komedi temsilini de her halde Selçuk Türkleri, yani Oğuzlar Anadoluyu istilâya başladıkları 1071 yılından itibaren geçmiş olan yarım asır içinde öğrenmiş olmıyacaklardır.

[1] A. Caferoğlu: Cihan edebiyatında Türk kopuzu. Ülkü dergisi. Cilt 8. Sayı 45. İkinciteşrin (Kasım) 1936. Sayfa 201. Muhtelif Rus bilginlerinin eserlerinden faydalanılarak.

Selçuk Türklerinde dramatik eğlenceler

1925 yılında "Meddahlar" hakkında bir etüd yayınlamış olan Mehmet Fuat Köprülü, Türkler arasında eğlendirici san'atlarla meşgul kimselerden bahsederken: "Anadoluda Selçukî saraylarında Bizans İmperatorlarının taklitlerini yaparak sultanları eğlendirmeğe çalışan birtakım muhdik ve mukallidlerin mevcudiyetini Bizans menbaları bize bildiriyor" demiş, yazısının altındaki notda da bu menbaı şu suretle açıklamıştı: Anna Komnen'den nak len Menzel'in Türk edebiyatı'nda. S. 330-Löbo da Bizans tarihinde 1116 Milâdî vak'alarını yazarken, yine ayni menba'dan naklen, Selçukî sultanının sarayında Bizans İmperatoru Aleksinin hastalık bahanesiyle korkaklığını gösteren sahneler temsil olunduğunu yazmaktadır. Bu izahat, daha o zaman belki de bir nevi orta oyununun mevcudiyeti suretinde tefsir olunabilir. [1].

Memleketimizde bu bahse onyedi yıl sonra bir kere daha temas edildi; 1942 de İsmail Hami Danişment "Selçukîlerde tiyatro" başlığı altında neşrettiği yazıda gerek Löbo'nun Bizans tarihine, gerek Bizans prensesinin eserine dayanarak ve kendi düşüncelerini de ekliyerek açıklamalarda bulundu. [2].

Bizans İmperatorlarından Birinci Aleksiyos Komninos'un kızı prenses Anna Komnini, babasının hükümdarlığı zamanı ile ilgili vakaların tarihi olmak üzere Aleksiyos ismiyle bir eser yazmıştı. Bu kitabın ingilizce bir tercümesi 1928 de Elizabeth A. S. Dawes tarafından The Alexiad adı ile yayınladığı gibi Yunanca metni ile birlikte fransızcaya çevrilmişi de 1937 de Pariste Bernard Leib tarafından yayınlanmıştır. Köprülü, Türkiyat mecmuasındaki kısa notunda bildirdiği veçhile Anna Komneni me'haz olarak almış olan Manzel'den faydalanmıştır; Danişmend'de Anna Komnenin fransızca ve ingilizce baskılarından istifade ederek Selçuk Türklerinin Bizans İmperatoru ile alay etmek için düzenledikleri bir temsili anlatmış, Selçuklularda bugünkü anlayışa uygun bir tiyatro san'atının bulunduğunu belirtmiştir.

Bizans prensesi Anna Komnini'nin Yunanca Aleksiyos adı ile yazmış olduğu eserin 1884 de Laypzig'te Teubneri tarafından bastırılmış olan metni İstanbul'da Fenerdeki Rum Patrikliği kütüphanesindedir. Biz, konumuzu ilgilendirdiği için, kitabın Yunanca olan bu nüshasını avukat ve muharrir Vladimir Mırmıroğlu'nun yardımı ile inceledik. Kitap, Türklere karşı büyük bir düşmanlık duygusu ile ve ağır hakaret sözleri kullanılarak yazılmıştır. 1071 yılından başlıyarak Anadoluyu ellerine geçirmeye muvaffak olan

[1] Türkiyat mecmuası: Cilt 1. İstanbul. Matbaa-i âmire. 1925. Sayfa 14.
[2] İsmail Hami Danişmend: Selçukîlerde tiyatro. Cumhuriyet Gazetesi. 17 Haziran 1942. İstanbul. Sayfa 2.

Selçuk Türkleri, Bizans İmperatorluğu için büyük bir tehlike sayılıyordu. Bizanslı prensesin Türklere düşmanlık göstermesi ve onları hor görmeye kalkması da bu yüzdendir. İmperator Aleksiyos, 1116 da Türklere karşı savaş açmak üzere yola çıkmış, Üsküdara geçmiş, fakat ayaklarında damla hastalığı başladığı için daha ileriye gidememiş, savaş kalmıştı. Prenses Anna Komnini, bu bahsi anlatırken diyor ki:

Bu arada İmperatorun ayaklarındaki damla hastalığı kendisini rahatsız etmeye başladı. İmperator ağrılardan hemen hemen yürüyemez olmuştu. Hastalık savaşın yapılmasına engel oluyordu. İmperator yataktan ayrılamıyacak halde idi. Barbarlara karşı hazırlanmış olan zafer geri kaldı. İmperatoru en çok üzen de bu idi. Barbar Kılıçarslan İmperatorun vaziyetini önemle göz önünde bulunduruyor, onun hastalığından ve hareketsizliğinden faydalanarak ve sonunu düşünmeden bütün Asyayı yağma ediyordu; hıristiyanlara karşı yedi kere akınlarda bulundu. İmperatorun bu hastalığı eskiden kendisini ara sıra yokladığı halde bu sefer arka arkaya buhranlar doğuruyor, âdeta sürekli bir şekil alıyordu. Kılıçarslanın etrafında bulunan adamları ise, hastalığın yalan olduğunu, İmperatorun gevşeklikten ve tenbellikten dolayı savaşa kalkmadığını ileri sürüyorlardı. Bu sebepten dolayı barbarlar gerek ziyafetlerinde, gerek sarhoşlukları sırasında çok alaycı bir şekilde İmpertorun ayak ağrılarını fırsat bilerek eğleniyorlardı. Aktörlükte gerekli olan mânâlı sözleri bulmak ve söylemekte yaradılışın kendilerine verdiği istidat ve kabiliyetin yardımı ile ve İmperatorun ayak ağrıları vesilesile birçok maskaralıklar yapıyorlardı; bunlar İmperatorun hastalığına bakan hekimleri, kendisine hizmet edenleri, hattâ İmperatorun kendisini temsil ediyorlardı; İmperatoru temsil eden adamı bir yatağa yatırıyorlar, yatağı ortaya koyup eğleniyorlar, bu oyunlar barbarları şiddetle güldürüyordu. Barbarların bu halini haber almış olan İmperator, hiddeti artarak savaş açmak istiyor, kızgınlığının sebebini büyük bir taşkınlıkla açığa vuruyordu. [1].

Bizanslı prensesin Türklere karşı düşmanlık duygularını belirtmek için kullandığı çirkin tecavüz cümlelerini bir tarafa bırakalım, verdiği bilgi Selçuklulardaki dramatik san'atı anlatmak bakımından ehemmiyetlidir. Türklerin aktörlük istidat ve kabiliyetlerini söylemekten geri kalmıyor, bir konuyu içinde çeşitli insanlar, imperator, hekim, hasta bakıcılar olmak üzere iş ve hareket halinde canlandırdıklarını, bu konuyu güzel, alaycı, güldürücü sözlerle süslediklerini söylüyor. Bu bildirişin gösterdiği mânâ açıktır. Selçuk Türkleri onikinci asrın başında dramatik san'atın oldukça ilerlemiş bir nev'ine sahip bulunuyorlardı.

---

[1] Anna Komnini: Aleksiyos. Laypzig baskısı. 1884. Cilt 2. Sayfa 284 ve 285.

Yukarıda da söylediğimiz gibi, 1071 yılından itibaren Anadoluya yayılmaya başlamış olan Oğuz Türkleri, bu tiyatro san'atını her halde Aleksiyos piyesini oynadıkları seneye kadar geçen kısa zaman içinde icat etmediler. Orta Asyadan Anadoluya gelirken birçok etnografik, sosyal, estetik varlıkları beraber getirmiş olduklarında şüphe yoktur. Şu halde, Selçuk Türkleri ve dedeleri olan Oğuzlar arasında onikinci asrın başında ve ondan evvel dramatik san'at oldukça ilerlemiş, dinî mahiyetten tamamiyle sıyrılmış, bir halk eğlencesi şekli almış bulunuyordu.

Türk tiyatrosu hakkında eser yazmış ecnebi müelliflerden Petersburg Üniversitesi eski profesörü Nicholas N. Martinovitch, 1933 de Nevyork'ta İngilizce olarak yayınladığı kitabında Selçuk sarayındaki dramatik temsillere, mahiyetinin ne olduğundan bahs etmeksizin kısaca işaret etmiştir. Müellif, bu kitabında Osmanlılardaki meddah, karagöz ve ortaoyunundan bahseder. Ortaoyununun ne olduğunu anlatırken şöyle diyor:

Türk tiyatrosundan ilk defa onikinci asırda bahsedilmiştir. Bu gösteriler Küçük Asya'da Konya şehrinde Selçuk sultanlarının sarayında verilirdi. Bu tiyatronun orijini en uzak eskiliklerde de görülebilir. Okuyucunun Mime denilen klasik san'at hakkında dikkatini çekeriz. Klasik mimin sonraki ortaoyunu ile karşılaştırılmasından çıkan benzeyiş şaşırtıcıdır. Aranjman, aksiyon ve diyaloğun kuruluşunda birçok benzeyişler bulunuyor. Ortaoyununun kostümlerinde bile klâsik mimden parçalar görmek mümkündür. Türklerin ortaoyununu klasik dünyadan aldıkları besbellidir;fakat bunu doğrudan doğruya almaları tabii imkânsızdır, arada bir vasıta bulunması lâzımdır. Bu vasıta da Bizanstır ki, mirasçıları Türkler, Küçük Asyayı ve Balkanları adım adım istilâ etmişlerdir, Türk tiyatrosunda bundan başka bir de ikinci bir tesir olarak Avrupa tesiri görülür. Eğer herhangi bir kimse Türk ortaoyunu ile İtalyan komedya dellartesi arasında bir mukayese yapacak olursa her kisinde de hareket ve piyeslerin şahısları bakımından pek çok benzerlik görecektir. Bu şaşırtıcı şey kolayca izah edilebilir. Türk İmperatorluğu birçok asırlar boyunca Venedik, Cenova ve Akdenizin güney kıyısına serilmiş olan kolonileriyle en yakın ticarî, siyasî, kültürel münasebetlerde bulunmuştur. İşte böylece klâsik mim Türkiye'ye girmenin ikinci yolunu İtalyadan gelmek suretiyle bulmuş ve sonraları ortaoyununa devr olmuştur. [1].

N. N. Martinevitch, onikinci asırda Konya'da Selçuk sarayında verilen temsilin tiyatro olduğundan şüphe etmiyor, bunda haklıdır; Osmanlılardaki ortaoyununun da Selçuk saraylarındaki bu temsillerin devamı olduğunu söylüyor, bu husustaki düşüncelerimiz kitabımızın sonraki fasıllarında uzun

---

[1] Nicholas N. Martinovitch: The Turkish Theatre. New York. Theatre arts inc. 1933. Sayfa 13 ve 14.

uzadıya açıklanacaktır. Müellif, Türklerin en eski çağlardanberi tiyatro san'atı ile olan münasebet ve ülfetlerini araştırmamış olduğu için onikinci asırda Selçuk Türklerinde birdenbire karşısına çıkan Türk tiyatrosunu bir yere, bir kaynağa bağlamak lüzumunu hissediyor. Bu kaynak eski Yunanlıların ve Romalıların halk tiyatrosu olan Mime-taklid san'atı olabilir, diye düşünüyor. Bu san'atın Türklere geçmesi için iki yol bulunacağını tahmin ediyor: A) Kendi ifadesiyle Küçük Asya'yı ve Balkanları adım adım istilâ etmiş olan Türkler Bizanslıların mirasçısıdır, tiyatroyu da onlardan almış olabilirler. B) Akdenizde birçok seferler ve harbler yapmış olan Türkler İtalya kıyılarına kadar gelmişlerdir, İtalyanlarla münasebetlerde bulunmuşlardır, tiyatroyu onlardan almış olabilirler.

Önce bu ikinci düşüncenin Konya Selçuk sarayındaki temsil için hatıra gelemiyeceği meydandadır; çünkü Akdeniz seferleri ve İtalyanlarla temas, Selçuk saraylarındaki dramatik eğlencelerden çok sonra, Osmanlılar devrindedir. Bunu bir kalem geçtikten sonra, birinci ihtimali inceliyelim. Selçuk Türkleri, Konya sarayında bu tiyatro eğlencelerinin verilmiş olduğu 1116 yılında gerçi Bizanslılarla münasebette bulunuyorlardı, fakat öyle müellifin dediği gibi henüz Küçük Asya'yı ve Balkanları adım adım zaptetmiş değillerdi ve Bizanslıların mirasçısı durumunda bulunmuyorlardı; Bizanslılarla münasebetleri onlarla üst üste harbetmekten, onları yer yer püskürtmekten ve geriye çekilmeye mecbur etmekten ibaretti. Bizim kaynağımız, yukarıda görüldüğü gibi, o zaman Selçuk Türkileriyle harb halinde bulunan ve hakkımızda hiç de iyi duyguları ulunmıyan Bizanslı prenses tarafından ve aleyhimizde olmak üzere yazılmış bir kitaptır. Selçuk Türkleri, onikinci asırda oynadıkları tiyatroyu Bizanslılardan almış olsalardı, bunu ilk söyliyecek olan o sırada Selçuk tiyatrosundan bahseden Bizanslı prenses olacaktı; halbuki Anna Komnini böyle bir şey söylemediği gibi aksine, Türklerin aktörlük san'atındaki yaradılıştan gelme kabiliyet ve istidatlarından bahsediyor. Bu itibarla Türklerin tiyatro san'atını Bizanslılardan veya Romalılardan almış olacakları yolunda girişilmiş olan tahminler hiçbir esasa dayanmamaktadır. Selçuk Türkleri, bu san'atı eski vatanları olan Orta Asya'dan daha birçok başka millî âdet ve an'aneleriyle birlikte getirdiler. [1].

Anadoluda dinî temaşa

Selçuk Türkleri arasında dramatik san'atın eğlendirici bir vasıta olarak ve tiyatro tekniğine uygun bir şekilde varlığı meydana çıktıktan sonra, şimdi Anadoluda asırlarca sürmüş olan dinî temaşa hakkında açıklamada bulunacağız.

---

[1] Refik Ahmet Sevengil: La Théatre en Anatolie au XII ème Siecle. La Quinzaine d'Ankara. No: 18. 1 Novembre 1947.

Milâddan sonra 622 yılında Araplar arasında çıkmış olan İslâm dini, sekizinci asırdan itibaren Türkler arasında yayılmağa başlamış, onbirinci asırda büyük bir Türk topluluğu bu yeni dinin çevresi içine girmiştir. İslâm dini getirdiği inanışlar, koyduğu cemiyet kaideleri ve topluluk inzibatı bakımından Türklerin eski dinlerinden çok farklı idi. Tarih bize şunu gösteriyor ki, Türkler İslâmlığı kabul ettikten sonra, idareci sınıfların ve münevverlerin bu yeni dine kuvvetle sarılmış olmalarına rağmen, İslâmlıktan önceki Türk âdet ve an'anelerinden birçoğu Müslüman Türk toplulukları arasında yaşamakta devam etmiştir. Bunlardan İslâm dininin akîdelerine açıkça aykırı olanlar kılık değiştirerek, diğerleri hemen hemen olduğu gibi devam etmiştir. Bu yüzden birçok Türk zümreleri arasında İslâm dininin gerek inanış, gerek tatbikat bakımından bir nevi adaptasyona uğradığını görürüz. Bu arada bazı Türk zümreleri, dış manzarası itibariyle İslâmî olan birtakım ibadetlere de - eski Türk dininde olduğu gibi - dramatik bir mahiyet vermekte gecikmemişlerdir.

Daha Türkler, İslâm dinine girmeden önce Araplar arasında bu yeni dini anlayış ve tatbik ediş bakımından farklı yollar hasıl olmuştu; bu arada İslâm felsefesi vücut bulurken evvelce Yunanistan'dan Mısır'a, oradan Suriyeye geçmiş olan Neoplâtonik düşünceler başta olmak üzere birçok yabancı tesirler bu yeni felsefenin teşekkülünde yer aldı; bir taraftan tasavvuf cereyanı bu suretle hasıl oldu, bir yandan birtakım bâtınî mezhepler ortaya çıktı; bunlar İslâm dininin kitap ve sünnet ehli tarafından güdülen ve sağlam bağlılık, sürekli itaat istiyen tatbikatını kabul etmemiş mezheplerdir. ayni zamanda inanışta da başkalıklar ortaya çıkmıştır.

Türkler, İslâm dinini bu halde buldular, başlangıçta kitap ve sünnet ehlinin yolundan gittiler; yani sıkı bir disiplin güden yolu takip ettiler. Buna rağmen, daha o zamanlar bile İslâm dini geniş kütleye aksedince bazı Türkmen toplulukları arasında ayaklanmalar olduğunu kaydetmek lâzımdır.

Batı Selçukluları arasında düşünce ve yaşayışta geniş bir serbestlik hüküm sürdüğünü biliyoruz. Ondördüncü asırda Anadoluda dolaşmış olan İbn'i Batûta'nın Şerif Paşa tarafından Arapçadan dilimize çevrilmiş basılı seyehatnamesinde o zaman Anadoluda kadınların içtimaî hayatta geniş bir surette vazife aldıkları ve aralarında örtünme olmadığı yazılıdır. [1]. Bu,

---

[1] Seyahatnâme-i İbn-i Batuta ismile meşhur olan bu kitabın adı Tuhfe-tün nüzzâr ve garâib-ül emsâr ve acâib-ül esfâr'dır; nâzırlara "kitaba göz atanlara, okuyanlara" hediye, çeşitli memleketlerdeki garip şeyler, seferlerde, seyahatlerdeki tuhaf hâdiseler anlamına geliyor. İbn-i Batuta isimli Arp seyyahı tarafından anlatılarak yazdırıldığı sanılıyor. Arapçadan Türkçeye çeviren: Mehmet Şerif. Matbaa-i âmire. İstanbul. 1335 (Milâdî 1917) iki cilt. Anadoluda kadınların örtünmediği hakkndaki sözler. Cilt I. Sayfa 310 da.

İslâmlıktan önceki eski Türk hayat ve âdetinin devamıdır. Güstav Mendel, İstanbul'da intişar etmiş olan bir makalesinde Anadoludaki Selçuk Türklerinin, mezarları üstüne ölünün heykelini dikdiklerini ve Sivas kalesi duvarlarına kahramanlık konularını ve muharebeleri tasvir eden kabartmalar yaptıklarını söyler. [1].

Bu, Türkler arasında İslâmlıktan önce mevcut olan ve asırlarca devam eden heykel yapmak san'atının İslâmlığa rağmen devamından başka ir şey değildir.

Selçuklular devrindeki bu serbestlik havası içinde İrandan geçerek gelen bâtınî mezhepler Anadoluda kolayca yayılmaya başlamış, bu cins inanışlar İslâmlıktan önceki Türk inanış ve âdetlerine uygun ve hiç değilse yakın çıkmıştır. Bu sıralarda Anadoluya akın etmeye başlıyan Horasan erlerinin yaymakta oldukları tasavvuf cereyanı da artık Türkler arasındaki başlangıç devrine ait sıkı İslâm disiplinini ihtiva etmiyordu. Anadolu'da teşekkül eden Türk Müslüman tarikatları, yukarıdanberi izah ettiğimiz sebepler ve tesirlerle, eski geleneklere uyarak ibadette dinî dramı yeniden canlandırmışlardır.

Orta Asyada islâmlıktan evvel eski Türk dininin ruhânîleri, evvelce de yazdığımız gibi, bir nevi 'sihirbaz - hâkîm - şair - musikişinas - rakıscı - aktör tipidir; yani bunlar bütün bu kelimelerin gösterdiği işleri ayni zamanda yapan adamlardır. Bu tesir İslâmlıktan sonra daha onikinci asırda Orta Asya'da Yeseli Ahmedin kurduğu tarikatte kendisini gösetmiş bulunuyor. Bu tarikatte dervişin iki elini böğürlerine basarak nefesini şiddetle içeriye çekmesi, sonra ses çıkararak bırakması ve olduğu yerde oturup kalkması şeklinde yapılan bir zikir vardır, buna Erre zikri derler. Fuat Köprülü Yeseviliğin tarikat merasimi bakımından başlıca hususiyetlerinden birini teşkil eden bu zikirde kırgız baksilerine mahsus olan birtakım hareketlerin bakiyelerini açıkça gördüğünü ilk mutasavvıflar isimli kitabında söyler. [2]. Baksi, bilindiği gibi, kırgızlar arasında eski şair - musikici - rakısçı din adamlarına verilen isimdir.

Mevlâna Celâleddin'in tesir ve telkinlerile yetişmiş dervişler, onüçüncü asır da Konya'da mevlevî tarikatini kurarken musikiye uydurulmuş bir nevi raks olan ve semâ denilen ritmik hareketler serisini ibadetin ehemmiyetli erkânı arasına koymuşlardır. Karahisarlı Şemseddin oğlu Mustafanın Ahterî isimli Arapça - Türkçe lûgatinde bu kelime "dönmek ve işitmek ve çalgı ile cem'iyyet etmek ve ırlamak" mânâlarında gösterilmiştir.; ırlamak Orta

[1] Gustav Mendel: Anadolu'da Selçuk âbideleri. Yeni mecmua. Sayı 19 İstanbul 15 Teşrinisâni (Kasım) 1917.

[2] Köprülüzâde Mehmet Fuat: Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar. İstanbul Matbaa-i âmire. 1919.

Asya Türklerinde terennüm etmek, türkü söylemek demektir. Onüçüncü asırda başlayarak yirminci asra kadar önceleri Selçuk ve sonra Osmanlı İmperatorluklarının birçok büyük şehirlerinde açılmış olan mevlevî tekkelerinde şiir, muski ve raksdan vücuda gelmiş âyînler yapıldı. Gerçi bunlar da esas insanın dinî bir heyecan içinde kendisinden geçmesidir, oyun karakteri yoktur; fakat dış görünüşü ve terkibi itibariyle mevlevî âyînleri tamamiyle zarif ve san'atkârane bir dinî temaşa manzarasına sahiptir.

Yine onüçüncü asırda Horasandan Anadoluya Kırşehire gelerek yerleşmiş olan Hacı Bektaş adına kurulmuş tarikatta da ibadet çeşitli âyînler halinde yapılıyordu. Bâtınî mezheplerin tesiriyle kurulan ve eski Türklerin İslâmlıktan önceki Şamanlık dinlerine ait birçok izler taşıyan Bektaşilikte kadın erkek bir arada olarak yapılan törenler baştan başa dramatikdir.

Mevlâna Celâleddin, Türk ırkından olmakla beraber eserlerini Fars dilinde vücuda getirmiş bir şair - mutasavvıftır; o yüzden mevlevî tekkelerinde asırlarca Fars dili ve kültürü hâkim oldu. Bektaşi tekkelerinde ise tamamiyle Türk âdetleri yaşamış, Türk dili ile eski Türk nazım usullerine göre şiirler vücuda getirilmiş, eski Türk hayatının nükteli, zevkli, geniş anlayışlı ve serbest düşünceli sahnelerine devam imkânı verilmiştir. Bektaşi âyînlerinde temsil ve taklid unsuru ile beraber söz, karşılıklı konuşma "diyalog" mühim bir yer tutar ve musiki zaman zaman bunlara arkadaşlık eder. Eski Yunanlılardaki Elevsis tarikatının gizli âyînleriyle Yunan tiyatrosunun ilk çağlarına ait bazı hususiyetler arasında açık bir yakınlık düşünülmüştür; bunun gibi bizim Bektaşi tekkelerindeki gizli âyînlerde de dramatik bir manzara ve mahiyet vardır. Bektaşi âyînlerinde mahabbeti idare eden baba, zâkir, sazcılar, kapıda duran gözcü, içki veren genç kızlar, muhabbete iştirak eden kadın ve erkek canlar, yenilip içilme, musiki, çeşit çeşit rakıslar, remizli, senbolik hareketler, nükteli ve şiirli konuşma, koro halinde okunan nefesler bir musikili dramı vücuda getirecek en kuvvetli unsurlardır ve bunların bir araya gelmesiyle ortaya çıkacak hadisenin nasıl mütekâmil bir dram manzarası göstereceği meydandadır. Altıyüz yıl, Anadolu ve Rumelinin birçok şehir, kasaba ve köyünde eski Türk inanış ve âdetlerine yakın bir maddî ve mânevi hava içinde birçok Bektaşi tekkelerinde bu dram coşkun bir şekilde devam etmiştir; bu hareketler ve ifadeler taşıdıkları mânâ bakımından da tamamiyle senbolik ve temsilîdir.

Anadolu halkı arasında yaşıyan dramatik mahiyetteki dinî törenleri incelerken Alevî köylerine de uğramak lâzımdır; zira buralarda eski Türk âdetlerinden pek çoğu sadakatle saklanmıştır. Anadolunun birçok yerlerinde köyler kurarak yerleşen Alevî Türklerinin ibadetlerinde de dramatik bir mânâ ve manzara vardır.

Daha onikinci asırda Horasan, Harzim ve havalisindeki bir kısım Türkmenler arasında İslâmlık eski Türk dininin inanışlarına ve eski hayatın alışkanlıklarına uygun surette genişletilmeye başlamıştı. Onüçücün asırda Moğol ordularının tehdidi altında bu Türkmen kabilelerinden birçoğu Anadoluya göç ettiler. Bir yandan da çeşitli bâtinî mezhepler İrandan Anadoluya doğru uzanmakta idi. Türkmenlerin zaten hazırlıklı olmaları ve Batı Selçuklularının memlekette yaşattıkları serbestlik tesiriyle kalenderîlik, haydeîlik, babaîlik, kızılbaşlık ve benzerleri gibi çeşitli bâtınî mezhepler onüçüncü asırda Türkmenler arasında kolayca yayıldı. Bugün Anadoluda dağınık olarak bulunan Alevî Türkleri, vaktiyle bu çeşitli mezheplerin kuru felsefe ve nazariyattan ziyade pratik sistemlere bağlı inanışlarını kabul etmiş olan eski Türkmen boylarından gelme insanlardır.

Bu Türkmen kabilelerinin din törenlerinde söz, musiki, raks tamamiyle eski Türklerde olduğu şekilde yakın vakitlere kadar törenin belli başlı erkânı olarak kullanılmıştır. Bu ibadetlere Samah veya Zamah adı verilir. Bu kelimenin dönmek, türkü söylemek, cemiyetle muhabbet etmek, raksetmek anlamına gelen Semâ' sözünün başka bir telâffuzu olduğu meydandadır. Zamahlar, kadın erkek bir arada toplanılarak yapılır.

Osmanlı Hükûmeti Anadoluda asırlarca Müslümanlığın Sünni denilen kitaba bağlı kolunu yaşatıp devam ettirdiği için bütün bâtınî mezheplerle beraber Alevî köylerindeki inanışlar ve yaşayış şekli de hoş görülmemiştir; bu yüzden onlar da kendilerini gizlemeye mecbur olmuşlardır. Gitgide, Türkiyenin garplılaşması cereyanı içinde zaten millet ve memleket ölçüsünde bir âdet değişmesi başlamıştır; bu arada Alevî köylerinin geleneğe bağlı ibadetleri de aslî mahiyetini kaybetmiş, hattâ bazı yerlerde unutulmuştur.

Memleketimizde son yıllarda halk hayatına, halk âdetlerine ve san'atına ait araştırmalar günden güne ilerliyor; bu arada Alevî köylerinde yapılan incelemeler sonunda bu köylerden bazılarında kaynağı dinî olduğu halde artık tamamiyle eğlence mahiyetini almış dramatik oyunlar tesbit edilmiştir. Bunlardan A.K. Tecer ve H.B. Yönetken'in başka başka köylerde gördükleri bir halk dramı konumuz bakımından enteressandır. Yazılı metni olmayan, başka başka köylerde bazı değişikliklerle oynanan bu oyunun birçok yerlerde uğur ve bereket getireceğine inanılması onun dinî kaynaktan geldiğine ve eskiliğine delildir.

Bu oyun bir kış yarısı merasimidir, geceleyin yapılır, gezmekle başlar; her biri rol yapmak üzere seçilmiş ve kılık değiştirmiş olan üç şahısla deve, tilki gibi hayvan kılıklarına girmiş kimselerden mürekkep bir kafile, köyün bütün delikanlılarını peşine takarak her evin kapısı önünde dura dura dolaşır. Deve ve tilki rollerini yapanlar bacaklarına, boyunlarına çıngıraklar ziller takmışlardır; davul zurna çalınır, türlü şakalar ve kahkahalarla köy

dolaşılır; kapısının önünde durulan her evden yağ, bulgur, un, yumurta, şeker gibi yiyecek maddeleri toplanır; sonra hep birlikte bir eve gidilir, toplanılan gıda maddeleri burada pişirtilir; bunlar pişinceye kadar evin önünde meş'alelerin ışığında türlü eğlenceler yapılır, yemekler piştikten sonra da toplu olarak yenilir. Anadoluda hâlâ yaşamakta olan bu âdet, en eski çağlarda Orta Asya Türklerinin düzenledikleri dinî şölenlerin devamından başka bir şey değildir. Yemekler pişinceye kadar yapılan oyunlar dramatiktir. Meselâ bunlardan bir tanesi üç şahıs tarafından oynanan bir şifahî halk piyesidir:

1 — Arap. Yüzü, elleri isle siyaha boyanmış bir tip. Göğsü şişkin, sırtı kanbur hale getirilmiştir; başında koyun postundan yapılmış büyük bir başlık, elinde bir değnek veya bir tüfek bulunur.

2 — Koca. Uzun, bembeyaz sakallı ihtiyar kılığına girmiş bir adam. Başında beyaz, iri bir başlık, arkasında bir post vardır.

3 — Gelin. Kılık değiştirmek suretiyle bir erkek tarafından temsil edilen kadın tipi.

Bu üç şahıs ortaya gelirler; deve ile tilki de meydandadır. Önce Arap, deveci olur, gelin deveye biner, kocası yayan yürür; böylece yaylaya göç ederler. Arap, yolda kadına sarkıntılık etmek ister, bu yüzden ihtiyarla aralarında kavga çıkar, kadın yerine göre iki erkeği de idare ederek kavgayı bastırır; fakat ihtiyar, Arabı kıskanmağa başlamıştır, kavga tekrarlanır, sonunda Arap, ihtiyarı öldürür. Kadın, ölen kocasının üstüne kapanarak acıklı ağıtlar, mersiyeler söyler. Ölüm hadisesine kadar türlü şakalarla geçen oyunun bu safhasında neşeli hareketler durur, seyircilerde bir ıztırap başlar, oyuna onlar da karışırlar, kadınla birlikte ölünün ağzına yemişler doldururlar; ölü bunları yedikçe yavaş yavaş dirilmeğe başlar; bu yeniden hayata dönmenin uyandırdığı sevinç ve heyecan içinde musiki ve raks başlar, eğlenti devam eder. [1].

Bu oyuna eğlence gözü ile bakılan yerlerde oyuncular bu tesir altında oldukları için meselâ ağıt sahnesinde bile mübalâğalı hareketlerle kaba komiğe kaçarlar. Bu kış yarısı töreninin uğur ve hareket getireceğine inanılan yerlerde hareketler ağır, hüzünlü ve ciddiidir; bilhassa ölüm ve dirilme sahneleri daha samimî ve heyecanlı tarzda temsil edilir.

Oyunun bugünkü hali ile dinî mahiyetten sıyrılmış olmakla beraber İslâmlıktan evvelki işaretlere, totemlere tapma devrinden kalma olduğu mey-

[1] Ahmet Kutsi Tecer: Köylü temsilleri. 1940. Ankara Çığır yayını.

dandadır. [1]. Dedelerimiz Orta Asya'dan Anadoluya göç ederken etnolojik, etnoğrafik ve sosyal âdet ve inanışlarını da birlikte getirmiş olduklarına göre bu nevi ibadet bakiyesi dramatik oyunların geçmiş asırlarda Orta Asya Türkleri arasında oynanmış olduğunda şüphe yoktur.

---

[1] Refik Ahmet Sevengil: Anadoluda asırlarca süren dinî temaşa. Cumhuriyet Gazetesi, 27 Eylül 1947.

Refik Ahmet Sevengil: Les représentations religieuses qui se sont poursuivies en Anatolie aux cours des siecles. La Republique. 4 Octobre 1947.

OSMANLILAR DEVRİNDE

İlk Osmanlı Hükümdarlarının saraylarında

Osmanlı Devletinin Anadolu'da kuruluşu (1299) hakikatte yeni bir Türk zümresinin bu topraklara gelip yerleşmesi demek değildir. Bu hadiseyi Anadoluda yaşamakta olan Türklerin idaresi işinde Selçuk hânedanının yıkılması ve Osmanoğulları hânedanının iş başına geçmesi şeklinde telâkki etmek doğru olur. Anadoluya gelip yerleşmiş olan Oğuz Türkleri Selçukî hânedanı zamanında da, Osmanoğullarının idaresi altında da millet olarak etnolojik, etnoğrafik ve sosyal bakımlardan ayni manzarayı gösteriyor. İdareci hânedanın değişmesi ile geniş halk tabakasının hayatında büyük bir değişiklik olmamıştır; öte yandan saltanatı ele almış olan Osmanoğullarının sarayında da Selçuk sarayındaki hayatın bütün hususiyetleriyle devam edip gittiği görülür.

Selçuk sarayındaki eğlence unsurları içinde tiyatronun mühim bir yer aldığını bundan önce tafsilâtı ile incelemiştik. Osmanlı hâkimiyeti zamanında dramatik san'at ne yollardan inkişaf etti? Bu soruyu karşılamak için umumiyetle padişah saraylarındaki hayata ve sultanların evlenmesi, şehzadelerin sünnet edilmesi veya padişah çocuklarının doğması gibi sebeplerle düzenlenmiş olan umumî eğlencelere göz atmak lâzım gelir.

Ondördüncü asır düğünleri oldukça sade geçmiştir. Osmanın, Orhanın Birinci Muradın ve Yıldırım Beyazıdın evlenmeleri münasebetiyle yapılan törenlerde büyük eğlencelere rasgelmiyoruz. İkinci Muradın İsfendiyar Beyin kızı ile evlenmesi hadisesi padişahın üç kız kardeşinin kocaya verilmesi törenleriyle birleştirilmiş ve günlerce süren şenlikler yapılmıştır. Osmanlı tarihinde hatırladığımız ilk büyük düğün budur. [1]. Fatih Sultan Mehmet de 1457 yılında Edirne'de büyük bir düğün tertip ederek şehzadeleri Bayezit ve Mustafayı sünnet ettirdi. Meriç, Tunca ve Arda nehirlerinin birleştiği yerdeki adaya çadırlar kurulup hazırlıklar yapılırken "Erbab-ı sanâyi-i garîbe"nin (garip san'atlar sahipleri) hünerler göstermeleri padişah tarafından emrediliyor. [2].

---

[1] Mehmet Sadettin: Tâc-üt tevârîh. Cilt I. Sayfa 321. İstanbul. Matbaa-i âmire. 1279 (Milâdî 1862).

[2] Mehmet Sadettin: Tâc-üt tevârîh. Cilt I. Sayfa 462. İstanbul. Matbaa-i âmire. 1279 (Milâdî 1862).
Hayrullah: Devlet-i âliyye-i Osmâniyye tarihi. Cilt 8. Sayfa 105. İstanbul, 1288. (Milâdî 1871).

Osmanlı Devleti kurulduktan sonra ilk zamanlarda Bursa ve Edirne şehirlerinde, sonraları İstanbul ve Edirnede devam edip gelen padişah düğünlerinde şu manzara ile karşılaşırız: Bütün bu eğlencelerde çalgı çalanlar, türkü söyleyenler, canbazlar, garip san'atlar sahipleri ve halkı güldürerek eğlendiren bir kısım kimseler vazife almışlardır. Bu sonuncuların halkı güldürmek için birtakım taklidler de yaptıkları ötedenberi biliniyor.

Osmanlı saltanatının ilk zamanlarına ait tarih malûmatı sonraları eskilerden dinlemek suretiyle yazılmıştır; bu itibarla Osmanlı Devletinin kuruluş yıllarına ve o sıradaki sosyal hayata ait bilgi pek geniş sayılamaz; fakat Osmanlı tarihçilerinin faaliyete geçtikleri onbeşinci asır ve sonralarına ait bilgilerimiz tamamiyle tarihî vesikalara dayanmaktadır.

Saraydaki San'atkârlar

Osmanlı Devletinin ilk padişahları sade ve gösterişsiz bir hayat sürmüş olmakla beraber kısa bir zaman sonra saray, Selçuklulardakine uygun bir gelenekle kurulmuştu. Selçuk sarayında büyük ziyafetler verilir, çalgılar çalınıp şarkılar söylenir, şiirler okunur, hikâyeler anlatılır, mudhik (güldürücü) ve mukallid - (taklid edici) ler tarafından eğlenceler düzenlenirdi. Osmanlı sarayında da az zaman sonra böyle bir hayatın yerleşip kökleştiğini görüyoruz. Yıldırım Beyazıdın Kör Hasan adında bir dalkavuğu vardı ki, zamanında bütün sarıklıların kellelerini kurtaran bir tek sözü ile tarihe geçmiştir. [*] İkinci Muradın sarayında ozanlar vardı, şiirler okurlardı; Fatih Sultan Mehmed'in sarayında Mustafa adlı bir meddah, Balaban Lâl ve Ömer isimli iki mudhik vardı; [1] Fatih Sultan Mehmet devrinde eğlendirici san'atları meslek edinmiş kimseler Edirne düğününde hünerler göstermişlerdi. İkinci Selim eğlenceye düşkündü, vaktinin çoğunu tatlı sözlü mudhiklerle kendi âleminde zevk etmekle geçirirdi. [2] İkinci Selim zamanında saraya alınan Nakkaş Hasan ve Çokyedi Reis, daha önce saray dışında şehirde büyük şöhret kazanmış iki halk san'atkârı mudhik ve mukallid idi. İkinci Selim daha birçok mudhik ve mukallidleri sarayına almıştı.

Kanunî Süleyman devrinde 1530 yılında İstanbul'da Atmeydanında

---

[*] Yıldırım Beyazıt, bir vak'a münasebetile Kadıların rüşvet aldıklarını duyup kızmış, hepsinin boyunlarının vurulmasını emretmişti. Hocaları telâş aldı. Ayni zamanda bütün Kadıların birden idam edilmesi memlekette bir mesele çıkmasına da sebep olabilirdi; öte yandan padişahın emrine karşı gelmek de güçtü. Saray adamları bunları düşünüp üzülürken, Kör Hasan, kadıların yerine, Bizanstan papas getirilip tâyin edilmesini tavsiye ederek padişahı güldürmüş, Yıldırımın hiddeti geçince, kadılar hakkındaki iradenin geri aldırılması mümkün olmuştu.

[1] Köprülüzâde Mehmet Fuat: Meddahlar. Türkiyat dergisi. Cilt I. İstanbul. Matbaa-i âmire 1925. Sayfa 15 ve 16.

[2] Hayrullah: Devlet-i aliyye-i Osmaniyye tarihi. İstanbul. 1288 (1871). Cilt 12. Sayfa 33.

yapılmış olan eğlencelerde bir aralık meydanın mudhik ve mukallidlerle dolduğunu ve bunların herkesi güldüren türlü oyunlar gösterdiklerini Peçevî tarihinde okuyoruz. [1] Üçüncü Muradın 1582 yılında yaptırmış olduğu sünnet düğünündeki eğlenceler arasında da yine mudhik ve mukallidlerin oyunlarında bahsediliyor.

Selçuk sarayındaki her çeşit eğlencenin Osmanlı sarayında da bulunduğu yukarıdanberi verdiğimiz izahlarla anlaşılmıştır. Osmanlı sarayında daha sonraki zamanlarda birçok san'atkârlar yetişmiştir; sarayda ve saray dışında bulunan muhtelif san'at ve hüner sahiplerinden mudhik ve mukallidler bizi kitabımızın konusu bakımından bilhassa ilgilendirmektedir. Bu güldürücü ve taklid edicilerin tertip ettikleri oyunlar, acaba Selçuk sarayındaki güldürücü ve taklid edicilerin yaptıkları temsiller cinsinden mi idi?

Eğlendirici san'atlara mensup olanlar

Onbeşinci ve onaltıncı asırlarda sürüp giden ve onyedinci asırda pek yayılan İstanbul eğlenceleri çok çeşitlidir. Eğlendirici san'atları kendilerine meslek olarak alan ve bu suretle geçinen insanlar pek çoktu. Bunlar türlü meslek ve hüner sahiplerinden yüzlerce insanın bir araya gelmesiyle ocak halinde yaşarlar, çalışırlar, para kazanırlar; belli başlı semtlerdeki hanlarda bulunanlar, evlenme, doğum, sünnet düğünü, donanma gibi şenlik zamanlarında çağırılırlar, alay halinde giderler, oyunlar gösterirlerdi; bunların içinde türlü ırk ve dinden insanlar vardı. Bu kumpanyaların beherine kol denilir, her biri kol başının adı ile Ahmet kolu, Samurkaş kolu, Yanaki kolu diye anılırdı. Bunların arasında ip ve sırık üstünde hüner gösteren canbazlar, türlü türlü göz bağcılığı eden hokkabazlar, kuvvet oyunları gösteren zûrbâzlar, hayvan oynatanlar, şişe ve destileri üstüste dizip başının üstünden gezdirerek yere düşürüp kırmadan oynayan şîşebâzlar, çanak, sini, ayna, kâse, kadeh, yumurta, kâğıt, surahi, şimşir, ip ve saire ile türlü marifetler gösterenler, balmumundan bir iki dakika içinde ağaç, hayvan vesaire şekli yapanlar, yerlerde perende atanlar vardı; karagöz oynatanlar, meddah hikâyeleri söyleyenler, çalgıcılar, hânendeler, köçekler, türlü tuhaflıklar eden maskaralar, hayvan taklitleri yapanlar, nihayet halk arasında yayılmış bazı hadiseleri temsil edenler bu kollardandı. Bunlar hakkında onyedinci asırda Evliya Çelebi bize geniş bilgi vermektedir. [2]

Derviş oğlu Evliya Çelebi Mehmet Zillî, seyahatnamesinde İstanbul'daki esnaf teşekkülleri hakkında izahlarda bulunurken bu kollardan bahseder

---

[1] Peçevî tarihi. İstanbul. Matbaa-i âmire. 1288 (Milâdî 1871) Cilt. 1, Sayfa 218 ve Cilt ?. Sayfa 73 ve 74.

[2] Evliya Çelebi seyahatnamesi, Cilt 1. Sayfa 645-649. İstanbul. İkdam Matbaası. 1314 (Milâdî 1898).

ve bunları "esnaf-ı şû'bedebâzân yani mudhikân" oyuncular, yani güldürücüler esnafı başlığı altında sayar. Muharrir, yaşadığı devirdeki oyuncuları oniki kol olarak saymıştır; bunun sebebi o devirde oniki ayrı şefin idaresinde çoğu ayni işi yapan oniki kol bulunmasıdır.

Dramatik eğlenceler

Osmanlılar devrindeki sosyal hayat hakkında umumî bilgi veren Türk eserlerinde sık sık kendilerinden bahsedilen Mudhik ve Mukallid (Güldürüc ve taklid edici) lerin çeşitli sahalarda hünerler gösterdikleri meydandadır, bununla beraber içlerinden birçokları ayni zamanda dramatik eğlenceler de tertip ediyorlardı. Buna ait vesikaları şöylece sıralıyabiliriz:

Üçüncü Muradın 1582 de İstanbul'da Atmeydanında yaptırmış olduğu sünnet düğününde yerli tarihçilerimizin mudhik ve mukallidler tarafından gösterilmiş hünerler şeklinde vasıflandırdıkları eğlenceleri meşhur Fransız muharrirleri Jouannin ile Van Gaver, Turqui isimli eserde komediler sözü ile ifade etmişlerdir. [1].

Onyedinci asırdaki içtimaî hayat hakkında geniş bilgi vermiş olan meşhur Türk muharrir ve seyyahı Evliya Çelebi, taklidlerle halkı güldüren kimselerden bahsederken bunların ayni zamanda birtakım vakaları temsil ettiklerini söylemekte ve bu temsil mevzularından birkaçını da anlatmaktadır. Evliya Çelebi'nin mudhik ve mukallidlerden seyredip anlattığı oyunun konusu bir yahudi erkeğin bir çingene karısı ile gizli münasebette bulunması ve yakalanmasıdır. İkisine de işkence edilerek suçları söyletiliyor; çingene karısının başına temizlenmemiş bir işkembe geçiriliyor; kadın eşeğe ters bindiriliyor, yahudi de başka bir eşeğe bindirilerek iki suçlu gûyâ öldürülmek üzere halkın kahkahaları arasından geçirilip götürülüyorlar. [2].

1675 yılında Edirnede büyük bir düğün yapılmıştır. Bu düğün padişah Dördüncü Mehmedin oniki yaşındaki oğlu şehzade Mustafa ile iki yaşındaki oğlu şehzade Ahmedin sünnet edilmesi ve padişahın yedi yaşındaki kızı Hadice Sultanın İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlendirilmesi münasebetiyle yapılmıştı. Geceli gündüzlü üç hafta süren bu parlak düğünü anlatmak üzere Dâr-üs Saâde emini Yusuf Ağanın kâtibi Abdi, başlı başına bir kitap yazmıştır. [3]. Abdi, eserinde düğünde vazife alan eğlendiricileri sayarken Mısır canbazlarından başka İstanbul'daki Ahmet kolu ve Cevahir kolu ile karagözcülerin, kuklacıların, şarkıcıların, çalgıcıların ve mukallidan (taklid ediciler) le lû'betbâzan (Oyuncular) ın geldiklerini ve hünerler gös-

---

[1] Jouannin et Van Gaver: Turqui. Sayfa 171 ve 172. Paris. 1840. Firmen Didot Kardeşler yayını.

[2] Evliya Çelebi. Seyahatname. Cilt 1. Sayfa 649. İstanbul. İkdam Matbaası. 1898.

[3] Abdi: Sûr-i pür sürûr-i hümâyûn. Yazma. Bizim incelediğimiz nüsha İstanbul'da Fatih Millet kütüphanesinde Ali Emîrî kitapları arasında 343 numarada.

terdiklerini söyler, düğünün başka başka günleri hakkında bilgi verirken mukallid ve lû'betbâzların padişahı, vezirleri, saray kadınlarını ve halkı eğlendirdiklerini umumî sözlerle anlatır.

Daha sonra yazılmış olan Râşit tarihinde bu düğünden ve oyunlardan bahsedilirken "temaşa sahasının keyif sahibi zümresinin oyunları ile şenlendiği ve bunların tuhaf ve alaylı konuşmaları ile hazır olanlara safalar verdikleri" yazılıdır. [1].

Raşidin yaptığı açıklamalar Abdi sûrnamesinde bahsedilen mukallid, mudhik ve lû'betbâzların karşılıklı konuşmalar ve cinaslı sözlerle halkı eğlendirdiklerini anlatıyor. Bunların oynadıkları oyunların tamamiyle dramatik mahiyette olduğunu bize açıkça haber veren Hammerdir. Türkçeye onbirinci cildine kadar olan kısmı çevrilip bastırılmış olan Hammer tarihinin Fransızca nüshasında onbirinci ciltte 1675 şenliklerinden bahsedilirken şöyle deniliyor:

Sünnet düğünü ziyafetler, tiyatro temsilleri (des representations thèâtrales), geçit resimleri, hediyelerin dağıtılması ve geç vakitlere kadar süren ateş oyunları ile kutlandı. [2].

Yine ayni eserde birkaç sayfa sonra sünnet düğününün arkasından yapılan Hadice Sultan ile İkinci Vezir Mustafa Paşanın evlenmesi şenlikleri arasında ayni sözler kullanılarak (des parades, des festins, des representations thèâtrales) geçit resimleri yapıldığı, ziyafetler ve tiyatro temsilleri verildiği tekrar edilmektedir.

Padişah düğünlerine memleketteki yabancı elçileri, hattâ memleket dışından komşu devletler temsilcilerini çağırmak âdetti; Kanunî Süleyman'ın ve Üçüncü Muradın yaptırmış olduğu sünnet düğünlerinde de yabancılar davetli olarak bulunmuşlar, değerli hediyeler getirmişlerdir. Dördüncü Mehmedin Edirne'de yaptırdığı düğüne de yabancılar çağırılmıştı. Onyedinci asırda Osmanlı Padişahı Dördüncü Mehmede Fransadan elçi gelen Marquie de Nointel Edirnedeki düğüne gitmemiş, elçilik kâtibi La Croix ile bir ressam göndermişti; bunların getirdiği malûmata dayanarak Fransa Dışişleri Bakanlığına ve Fransa Kıralı Ondördüncü Louis'ye raporlar yazmıştı. Fransız akademisi üyelerinden Albert Vandal Türkiye - Fransa münasebetlerinin türlü safhalarına ait yayınladığı eserlerden birini Marquie de Nointelin hayatına ve Türkiyeden Fransaya göndermiş olduğu raporları incelemeğe ayırmış, bu kitabı "Marquie de nointel'in seyahatları" adı altında neş-

---

[1] Râşid tarihi: İstanbul 1282 (Milâdî 1866). Cilt 1. Sayfa 323.

[2] Hammer: Histoire de l'empire Ottoman. Cilt 11. Sayfa 414. Hammer tarihi. Türkçeye tercümesinin 1-10 cildi eski, 11 nci cildi bugünkü harflerimizle basılmıştır.

retmiştir. Albert Vandal, bu kitabın edebî ve artistik meşguliyetler başlıklı bölümünde Marquie de Nointel'in 1675 Edirne şenlikleri münasebetiyle Fransaya göndermiş olduğu raporları da inceliyor. Albert Vandal, Fransız Elçisinin raporlarına dayanarak Edirnedeki padişah düğününe Türkiyenin her tarafından eğlendiriciler getirildiğini söylemekte ve bunları şu suretle saymaktadır: "...des baladins, bouffons, faiseurs des tours, machinistes et autres amuseurs." [1].

Bu sözler bizim yerli tarihçilerin kullandıkları mukallid, mudhik, lû'betbâz, şa'bedebâz, erbâb-ı-lehv ü lû'b gibi kelimelerin Fransız dilindeki karşılığıdır. Machiniste dekor hazırlayan, müteharrik şekiller vücuda getiren kimselerdir; padişah düğünlerinde içinde hiç insan görünmeden kendi kendisine ilerliyor hissini veren gemiler, üstünde türlü güldürücü veya san'atlı şekiller bulunan ve hiçbir kimse veya bir hayvan tarafından çekilmeden yürüyen arabalar, bağçeler, vesaire göstermek âdetti. Bunlar bir nevi kendi kendisine hareket eden dekorlardır. Faiseur de tour kelimeleriyle içinde savaş oyunları veya başka eğlenceler gösterilen kulelri yapmakta usta kimselerin anlatılmak istenildiği meydandadır; yüzlerini tuhaf şekillerde boyayarak, başlarına garip külâhlar giyerek, ellerine hortumlar, su tulumbaları alarak hem tuhaflık eden, hem kalabalığın üstüne su sıkarak halkı dağıtan, meydan ve yol açan kimselerin padişah düğünlerindeki ödevlerinden ve yaptıkları eğlencelerden bütün sûrnâmelerde bahsedilir; Bouffon - Maskara sözü ile anlatılmak istenilenler bunlardır. Mudhik - güldürücü anlamına bouffon sözü kullanılmakla yetinilmemiş, mukallid ve lû'betbâz karşılığı olarak da Baladin sözü kullanılmıştır. Bu kelime için Fransızca büyük Larousse'da verilen mâna ve yapılan açıklama şudur: "Eskiden kahramanlık danslarının aksine komik danslar yapanlara baladin denilirdi; sonraları balelerde oynayan danseur'lere bu isim verildi; mânâ biraz genişliyerek farce oynayanlara, maskaralara ve tuhaflık yapanlara da baladin denildi; halbuki evvelce bunların her birinin kendilerine göre birer meslek ve san'at özelliği vardı. Eski baladin'ler oyunlarında ruhanî elbiseler de giydikleri için kilise ve kıral tarafından fena karşılandılar, onbirinci asırda bunlar ortadan kalktılar. Onikinci asırda halk şairleri ve sazcılarla birlikte şehirden şehire gezerek dans edenlere baladin deniliyordu; sonraları büyükler ve halk, tiyatro oyunlarından zevk almağa başlayınca komedi oynıyan artistler meydana çıktı, baladin'ler esas rollerinden yardımcı rollere düştüler, sahnede ancak iki piyes arasında dans etmek vazifesini alabildiler; içlerinden bazıları başlı başına çalışabilmek için sokaklarda türlü oyunlar gösterdiler. Parisin bü-

[1] Albert Vandal: L'Odyssee d'un ambassadeur. Les voyages du Marquie de Nointel. Paris. Librairie Plon. 1900. Sayfa 195.

yük sokaklarında, panayırlarında toplanan baladin'ler komediyenlerle başa çıkabilmek için her zamanki hareketlerine kaba şakalar, baleler, hattâ küçük komediler de ilâve ettiler; öyle ki, 1678 senesine doğru açıkta oynıyan aktörlerle güldürücü san'at sahiplerinin hepsine baladin denildi.".

Marquie de Nointel'in Edirne düğününde komediler oynıyan Türk aktörlerini baladin sözü ile ifade etmesi de işte tam bu sıralara (1675) Fransız dilinde kelimenin aktör anlamında kullanılmaya başladığı sıralara rasgeliyor.

Osmanlı kaynaklarında mudhik ve mukallid sözleriyle ifade edilen san'atkârların büyük bir kısmının tiyatro temsillerinde rol alan kimseler oldukları, onların Fransız muharrirleri tarafından aktör sözü ile vasıflandırılmalarından da anlaşılıyor. Bunların oynadıkları oyunlara Frnsız muharrirleri tarafından komedi denilmesi de gerek san'atlarının, gerek oynadıkları oyunların mahiyetini gösterir.

Daha onikinci asırda Türkler arasında usul ve kaidelerine uygun komediler temsil edildiğini Konya'da Selçuk sarayında verilmiş olan temsil ortaya çıkarmıştı; onikinci asırdan sonra da Türkler arasında bu temsillerin devam etmemesi için hiçbir sebep yoktur. Ondördüncü asır, Osmanlı Devletinin kuruluş yılları sayılır, o zamana ait hadiseleri aydınlatacak yazılı kaynakların azlığı, yukarıda söylediğimiz gibi, o devrin içtimaî hayatı hakkında geniş bilgi sahibi olmamıza imkân vermemektedir. Onbeşinci asırda sarayda birçok mukallidler bulunduğunu biliyoruz; bunların ne iş yaptıklarını ise sonraki asırlara ait faaliyetlerinden öğrenmiş bulunuyoruz. Onaltıncı ve onyedinci asırlardaki düğünlerde mukallid ve mudhiklerin dramatik faaliyetleri, vesikaları ile açıklanmış oldu. Mukallid sözünün aktör mânasında kullanılmasına ondokuzuncu asrın ortasında ve daha sonraları da devam edilmiştir. Kitabımızın ikinci cildinde görüleceği gibi, Tanzimattan sonra memleketimize İtalyan opera heyetleri gelerek Beyoğlu sahnelerinde uzun müddet sürekli temsiller vermiştir. Yabancı dilde verilen bu opera temsilleri için Türkçe el ilânları bastırılıp dağıtılırdı. Kitabımızın ikinci cildinde metinleri ve fotoğrafları neşredilecek olan bu opera ilânlarının bir çoğunda İtalyan aktörleri için - eskiden beri alışılmış olan - Mukallid sözü kullanılmaktadır.

Geçmiş asırlarda Osmanlılar devrindeki eğlencelerde dramatik temsiller vermiş olan mukallidler, daha önce de söylediğimiz gii, kol halinde çalışıyorlardı. Bu mudhik ve mukallidler tarafından verilen temsillerin onsekizinci ve ondokuzuncu asırlarda koloyunu, ortaoyunu gibi isimler aldığını göreceğiz.

Nicholas N. Martinovitch de İngilizce olarak yayınladığı Türk tiyatrosu isimli kitabında Selçuklular zamanında Konya sarayında ve-

rilmiş olan tiyatro temsillerinin Osmanlı Devleti kurulduktan sonra devam ettiği düşüncesini ileriye sürmüştür; diyor ki:

"Bu san'atın Küçük Asya'da Selçuklular zamanındaki durumundan bahsettik. Onlardan sonra gelen Osmanlılar zamanında da ortaoyunu ehemmiyetli rol oynamıştır. Padişah düğünlerinde daima tiyatro temsilleri hususiyet teşkil ederdi. Harbler esnasında da seferlerde sultanın ma'iyetinde bir gurup aktör bulunurdu; zorlu döğüşlerden sonra oyuncular dinlenme zamanında sultanı ve yanındakileri eğlendirirlerdi. Hükûmet merkezinde de sultanın sarayında ayni sebeple daimî surette bir aktörler heyeti bulunurdu. Aristokratlar sultan sarayındaki âdetleri taklit ettikleri için büyüklerin, zenginlerin konaklarında da bu cins eğlenceler tertip edilirdi. Bu Türk eğlenceleri o kadar meşhur olmuştur ki, bu oyunlar Türklerin o zaman zaptettikleri Balkanın eski hür ve müstakil eyaletlerinde bile oynanmıştır. Meselâ Romanyada mahallî asîller, Türklerin getirdikleri örnekleri takip etmek suretiyle Türk tiyatro gösterileri tertip etmişlerdir. Bu tiyatro, Osmanlılar zamanında en aşağı tabakanın bile eğlencesi olacak şekilde pek yayılmıştır. Türk tiyatrosu aktörleri, o devirlerde zaman zaman hükûmet idaresinden hoşnutsuzluklar da göstermişler, hattâ temsillerinde Sultan hakkındaki memnuniyetsizliklerini bile bildirmekten çekinmemişlerdir. Onyedinci asır Türkiyesinde o zamanki Avrupanın aksine olarak geniş bir hürriyet vardı." [1].

Osmanlılar devrinde muharebe oyunları

Türkler arasında harb oyunları düzenlemenin pek eski çağlardan beri âdet olduğunu kitabımızın ilk fasıllarında kaydetmiştik. Osmanlı saltanatı zamanında da bu cins dramatik eğlenceler pek revaçta idi. Kanunî Sultan Süleymanın tertip ettiği 27 Haziran 1530 da başlıyan ve üç hafta süren sünnet düğününde böyle bir eğlence bilhassa dikkati çeker. Bu oyunun tafsilâtını o devrin vak'alarını yaşıyarak yazmış olan Nişancı Celâl oğlu Mustafadan öğreniyoruz. Bu düğünde deriden karşılıklı kuleler yaptırılmıştı; bu kulelerin birçok burçları vardı; buralara toplar ve tüfekli yüzer er konulmuştu. Erler yüzlerinde siperlik, başlarında miğfer, bellerinde kılıç ve iki yanlarında yay ve ok olduğu halde birbirlerine karşı cephe alarak top ve tüfekle ateş ediyorlardı. Bu iki kulede akşama yakın başlıyan savaş bütün gece sürmüştür. Padişah bu kuleleri yapan Nasuh Ustanın gösterdiği hüneri pek beğenmiş, vezirlerin bir kısmı akşamdan sonra evlerine gitmiş, fakat padişah o gece meraktan Atmeydanında kalmıştır. Top ve tüfek savaşı yapılırken iki tarafın askerleri meydana atılıp bir saat kadar kılıçlar, gönderlerle harb etmişlerdir; sabah

[1] Nicholas N. Martinivitch: The Turkish Tehatre. New York. 1933. Sayfa 14 ve 15.

olunca Türk Ordusunu temsil eden askerler düşman kalesini ele geçirip içindekileri tutsak etmişler, hisarı da yakmışlardır.

Cündîler bölüğünde Cündî Canım adlı bir pehlivan vardı; o da ertesi gün kâğıt ve mukavvadan iki hisar yaptırıp at meydanına koydurmuş, bu hisarları müdafaa eden yüz ere zırhlar giydirmiş, başlarına miğferler geçirmiştir. Cündî Canım, gerekli yerlere toplar yerleştirdiği gibi erattan bir kısmına tüfekler vermiştir, bu tüfekler barutlu fitillerle ateş alıyordu. Kalelerden bazan birer, bazan birkaç er karşılıklı çıkıp düşmanlarının üzerine saldırıyor, birbirlerine ateş açıyorlardı; bozulan askerler yere seriliyorlar, üstün gelenler bazan kaleye doğru koşuyorlar, bazan çevirme hareketi yapıyorlardı; galipler kaleyi ele geçirirken içeriye girip çıkışlarında tutsaklar getirmişler, esirleri çıkardıktan sonra da kalelere ateş vermişlerdir. Cündî Can bu şekilde daha birçok kale oyunları göstermiştir. [1].

Kanunî Süleymanın 1530 da tertip ettiği bu sünnet düğününde at meydanında gösterilen savaş oyununun dramatik mahiyeti açıktır. Osmanlı tarihinde daha sonraki padişahlar zamanında düzenlenen sünnet düğünlerinde de bu cinsten eğlencelerle karşılaşılır. 1582 de Üçüncü Muradın oğlu Şehzade Mehmet için - sonra Üçüncü Mehmet adı ile tahta çıkan padişah - düzenlenen sünnet düğününde de böyle bir savaş oyunu gösterilmiştir. 1582 Haziranının altıncı gecesi at meydanında halka bir muharebe taklidi seyrettirilmek için bir istihkâm vücuda getirilmiş, Macarların farzedilen bu istihkâm hücumlar yapılarak zorla ele geçirilmiştir. İki tarafta harb taklidi yapanlar mızrak yerine değnek ve kalkan yerine küçük yasdıklar taşımışlardır. [2] Tarihçi Joseph Hammer bu hadiseyi bir vehme kurban olarak tatsız ve haksız hususî bir görüşle mânâlandırmış ve şu suretle anlatmıştır:

Padişaha ayrılmış olan yerin karşısında iki kule yapılmıştı. Kırmızı ve sarı alemlerle süslenmiş olan büyük kule bir Müslüman kalesini temsil ediyordu; üzerinde kırmızı ve mavi put resimleri olan ikincisi Hıristiyan kale-

---

[1] Celâl oğlu Mustafa: Tabakat-ül memâlik ve-d derecât-ül mesâlik. Yazma. Kanunî Süleyman devrinin bir nevi tarih ve coğrafyası olan bu eserde Osmanlı İmperatorluğu sınırları içindeki şehir ve kasabalarla halkın ayrıldığı sınıf ve dereceler anlatılır. Bizim tetkik ettiğimiz nüsha, Fatih kütüphanesinde 4423 numarada.

Hammer, bu sünnet düğününde yapma kuleler ve harb oyunu eğlencesini Celâl oğlunun kitabından alarak ve kısaltarak anlatır. Hammer: Devlet-iOsmaniye Tarihi. Türkçeye çeviren: Mehmet Atâ. İstanbul. Selânik Matbaası. 1330. (Milâdî 1914) Cilt. 5. Sayfa 102.

Celâl oğlunun kitabı, emekli binbaşı Sadettin Tokdemir tarafından ifadesi sadeleştirilerek "Osmanlı İmperatorluğunun yükselme devrinde Türk Ordusunun savaşları ve devletin kurumu, iç ve dış siyaseti" adı ile 107 sayılı askerî mecmuaya ek olarak bastırılmıştır. İstanbul. Askerî Matbaa. 1937. Yapma kuleler arasında harb oyunu bahsi bu kitapta 106 ve 107 nci sayfalarda.

[2] Hilmi Uran: Üçüncü Sultan Mehmedin sünnet düğünü. İstanbul. 1942. Sayfa 37 ve 38.

si idi. Her iki taraftan şiddetli top ateşi yapıldıktan sonra birincinin hendeğinde yer almış olan askerler ikincinin dıvarları üzerine saldırdılar. İkinci kulenin dört dıvarı yıkılınca, elçileri hazır bulunan Hıristiyan hükûmetlerine ince bir işaret olmak üzere dört domuz çıktığı görüldü; bu marifetli eğlencenin değerini arttırmak için İmperator elçisinin - Avusturya İmperatoru - sarayından getirilmiş olan bir beşinci domuzun üç arslana parçalattırılması düşünüldü. [1].

Yine Hammer'in söylediğine göre, ayni düğünde at meydanında iki kadırga denizde imişler gibi birbirine rampa etmişler, zaptolunan gemi, sürüklenerek muzafferane çekilip götürülmüştür.

Daha sonraki asırlarda da genel eğlenceler arasında karada olan savaş oyunlarından başka denizde de savaş oyunları düzenlenmiştir. Üçüncü Sultan Ahmet, şehzadeleri onbir yaşında Süleyman, üç yaşında Mehmet, üç yaşında Mustafa ve iki yaşında Beyazıdı sünnet ettirmek için 1720 yılında İstanbul'da Okmeydanında bir sûr-i hümâyûn tertip etmişti. Saray mutbağı emini Hacı Halil Efendinin kâtibi Mehmet Hazîn bu şenlikleri anlatmak için yazdığı eserde türlü eğlenceleri sayarken canbaz seyrolunduktan sonra padişah ile sadırıâzamın denizde kale cengini temaşaya gittiklerini söyler. [2].

1755 yılında siyasî bir Fransız heyeti içinde İstanbul'a gelmiş ve burada yirmiüç yıl kalmış olan Baron de Tott, hâtıralarında onsekizinci asırda İstanbul'da yapılmış bir eğlenceyi anlatırken şunları söylüyor:

Yalı köşkünün karşısına limanın ortasına büyük sallar getirildi; padişah buraya gidecekti. Bu sallar Maltanın zaptı manzarasını göstererek halkı teselli edecekti. Bu gibi muharebelerde Müslümanlar Hıristiyanlara her zaman üstün gelirler.

Baron de Tott, Malta kalesini temsil etmek üzere yapılmış olan kalenin dıvarlarının mukavvadan olduğunu ve sahici fişekler atıldığını anlattıktan sonra şunları da söyler:

Halkın alkışı en çok Avrupa'lı esvabı giymek için para ile tutulmuş Rumlarla Yahudilerin müdafaa teşebbüsünde bulunup da cephaneleri çarçabuk tükenince hücuma uğradıkları, püskürtüldükleri vakit coşuyordu. Hıristiyanları tepeleme oyunları Türkler için o kadar büyük bir keyiftir ki, Sultan Mahmud'un adamları, pek nâzik kimseler oldukları halde, ona saray içinde düzenledikleri bir eğlencede bundan daha iyi bir zevk düşünemediler. İşi o kadar basit, o kadar tabiî gördüler ki, Avrupalı elçilerden es-

---

[1] Hammer: Devlet-i Osmaniye Tarihi. Türkçeye çeviren: Mehmet Atâ. Cilt 7. İstanbul. Nefaset Matbaası. 1332 (Milâdî 1916). Sayfa 111.

[2] Mehmet Hazin: Sûr-i hitan. Yazma. Bizim incelediğimiz nüsha, Bayezit umumî kütüphanesinde zeyl-i tevârîh 383 numarada. Kitabınsonunda esere Mecmua-tül hitâniyye adı verilmektedir.

vap istemekte tereddüt etmediler. Her zaman dayak yemeye hazır olan Yahudilere bu esvapları giydirdiler. Padişahın bütün yakınları bu heriflerin hiçbir zaman aldıkları ücrete o gün kadar hak kazanmamış olduklarını kabul etmeye mecbur oldular. [1].

Din ayrılığı yüzünden aleyhimizde peşin düşünceler ve duygular besliyerek yurdumuza gelmiş olan bütün yabancılar gibi Baron de Tott da, olayları anlatırken memleketimizdeki yerli Hıristiyanlara taraftarlık etmekten ve aleyhimizde sonuçlar ve hükümler çıkarmaktan geri kalmamaktadır. Bu oyunlarda ücretle tutularak vazife gören Rum ve Yahudilerin eğlendirici san'atları meslek edinmiş ve dramatik san'atla ilgili kimseler oldukları daha sonraki bahislerde görülecektir.

Savaş oyunlarında karşı cepheleri temsil edenler her zaman Hıristiyan ve Yahudiler değildir. Üçüncü Mustafa'nın saltanatı zamanında 1758 yılında - Hicrî 1172 yılı Recep ayının 24 ncü günü - Sarayda, Haremde Enderun Ağalarına Kale oyunu oynatıldığını Üçüncü Mustafa'nın Sır Kâtibi tarafından padişahın hayatına dair günü gününe tutulmuş olan defterde okuyoruz. [2].

Padişah Birinci Abdülhamit için düzenlenen saray eğlenceleri arasında da 1779 yılında - Hicrî 1193 yılı Rebiülevvelinin Üçüncü günü - bir kale oyunu vardır ki, Enderun Ağaları tarafından temsil edilmiştir. Enderun Ağaları kılık değiştirerek kimi kalyoncu, kimi pırpırî, kimi levent, kimi karakollukçu, aşçı, saka kıyafetine girip bir alay olmuşlar, Harem dairesinde padişahın karşısında Kale oyunu oynamışlardır. Oyunculardan bir kısmı kale gezen Kızılbaşları, bir kısmı da padişah askerlerini temsil etmişlerdir. Kızılbaşlar, esir edilerek kale ele geçirilmiştir. Büyük bir muharebe oyunu olmuş, padişah oyunda vazife alan Enderun Ağalarının kimine ikişer, kimine üçer altın ihsan etmiş, Haremden verilen boğçayı da Silâhdar Ağa getirerek içindeki hediyeleri Enderun Ağalarına dağıtmıştır. [3].

Osmanlı Türklerinin, genel eğlencelerinde gösterilen savaş oyunlarından biri de Matrak oyunudur. Tarihçi Mustafa, Üçüncü Murad'ın kızının Vezir İbrahim Paşa ile Evlenmesi münasebetiyle yapılan düğünü anlatırken şunları söyler: Çalgıcılar ve şarkı okuyuculardan sonra oyuncular gelmiş

[1] Memoirs du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares. Amsterdam. 1784. Baron de Tottum hâtıraları, Fransızcadan Türkçeye Hüseyin Cahit tarafından çevrilmiş ve Sonposta gazetesinde 14 Ocak 1939 tarihinden itibaren tefrika olarak yayınlanmıştır. Malta kalesinin zaptı oyunu ile ilgili bahis 29 ncu tefrikadadır.

[2] Muharriri meçhul. Yazma. Üçüncü Mustafanın hayatına dair rüznâme. Varak 13. Topkapı Sarayı arşivinde.

[3] İsmail Zihni: Birinci Abdülhamidin hayatına dair rüznâme. Yazma. Topkapı Sarayı arşivinde müsvedde halinde.

ve bu arada kırk nefer yoldaşı ile matrakçı başı düşmana cenk göstererek vuruşmalarını ve savaşlarını seyir ve temaşa ettirmişlerdir. [1].

Daha sonraki eğlenceler arasında da birçok defalar matrak ve tomak oyunları ile karşılaşırız.

Osmanlılarda Ballet pantomime

Osmanlılar devrindeki dramatik eğlenceleri tetkik ederken biri onaltıncı, öteki onyedinci asra ait iki Ballet - pantomime ayrıca göze çarpar.

Üçüncü Murad'ın 1582 de Atmeydanında tertip ettiği sünnet düğününde verilmiş olan Ballet - pantomime hakkında bizi aydınlatan kaynak Hammer tarihidir; Türkçe tercümesinde [2] 1582 yılı 14 Haziranında yapılan şenlikler anlatılırken "Sokulludan dul kalan sultanın dokuzyüz Hıristiyan kölesi tarafından Pirus rakısları arasında Aya Yorginin ejderle kavgasının temsil edildiği" yazılıdır. Yine bu eğlenceler arasında zillerin, rebapların, kemanların ahengi arasında bir temsil daha verilmiştir. Bir İtalyan cellâdı, Küpido (Romalıların aşk ilâhı) yu temsil eden bir çocuğun yanına gelmiş, önce yalvararak, sonra zorla çocuğu yakalamak istemiş, lâkin Diana mabedinin perisi, yani Amazon gibi elinde kargı bulunan bir genç kız, bu mütearrızın elinden çocuğu kurtarmıştır.

Osmanlı İmperatorluğu kuvvetlerinin yabancı ülkelere yaptıkları akınlar esnasında çeşitli bölgelerden toplayıp getirmiş oldukları bu Hıristiyan kölelerin Üçüncü Murat karşısında verdikleri musikili temsil, görülüyor ki, mevzuu mitolojiden alınmış bir ballet-pantomime'dir.

1582 Haziranındaki düğünde bu baleden başka bale unsurlarından sayılabilecek olan Moreska ve Matezina dansları gösterildiğini de yine Hammer söylüyor. [*].

Osmanlı tarihinde rasgeldiğimiz ikinci Ballet-Pantomime, 1675 senesinde Dördüncü Mehmed'in Edirnede tertip etmiş olduğu düğündeki eğlenceler arasındadır. Bu düğünden bahseden Albert Vandal, Fransız Elçisi Marquie de Nointel'in İstanbul'dan Paris'e Dışişleri Bakanlığına gönderdiği raporlara dayanarak şunları söylüyor:

Padişah, oğlu, vezirleri, subayları, fevkalâde üslü olan açık pavyonda yerlerini aldılar; ayakta idiler. Bütün bu büyük sarıklılar, muhteşem bir

---

[1] Mustafa: Selânikli tarihi, İstanbul. Matbaa-i âmire. 1281 (Milâdî 1864). Sayfa 207.

[2] Hammer: Devlet-i Osmaniye Tarihi. Türkçeye çeviren: Mehmet Atâ. Cilt 7. İstanbul. Nefaset Matbaası. 1332. (Milâdî 1916) Sayfa 113.

[*] Bu bahis 13 Haziran 1947 tarihli Cumhuriyet Gazetesinde intişar etmiş olan makalemizde etraflıca açıklanmıştır; bu makalenin Fransızcaya tercümesi La République gazetesinde çıkmıştır. Numero 8101. 25 Juin 1947.

Okuyucular, gerekli tafsilâtı kitabımızın "Opera San'atı ile ilk Temaslarımız" ismi ile yayınlanacak olan ikinci cildinde bulacaklardır.

hareketsizlik içinde duruyorlardı. Gerek onların, gerekse kendilerini, hafif bir kafes arkasında saklamakta olan sultan hanımların önünde, baladinlerin kendilerini birden ortaya attıkları görüldü; bunlar kadın ve erkek iki ayrı cinse ait ayrı ayrı elbiseler giymişlerdi. Dans eden kadınların parlak renkli etekleri raks esnasında dalgalana dalgalana dönüyordu; oyunları Aretin'in masallarına ve Apulèe'nin altın eşek hikâyesine benziyordu. Sonra güneş battı, bu mimique (mukallidlik) san'atı yerini, dinî hareketler serisine bıraktı. Bütün aktörler ve orada bulunanların hepsi, padişah, vezirleri ve başka kimseler namazın ard arda gelen yedi pozunu yaptılar. Göz uzaklara kadar yalnız büyük bir intizam içindeki diz çökmeleri ve yere baş koymaları görüyordu. [1].

Albert Vandal, Fransız Elçisinin raporlarına dayanarak yaptığı bu tasvirde baladinlerin bir masal mevzuunu hareketlerle temsil ettiklerini söylemekte, oyunu oynıyanlar için Acteur kelimesini kullanmakta, yapılan işi Mimique-mukallitlik san'atı sözü ile ifade etmektedir.

"Osmanlılarda tiyatro" başlığı altında değerli bir makale yayınlamış olan İsmail Hâmi Danişmend, bu oyunu kaydederek diyor ki:

Yalnız çalgı ve dansla sözsüz olarak bir masal mevzuu temsil eden bu oyun, tabiî bir ballet-pantomime olmak lâzım gelir. Seyircilerle beraber namaz kıldıklarını gördüğümüz Müslüman aktörlerin tabiî hepsi Türktür; temsil edilen oyunun mevzuu Aretin'in masallariyle Apulèe'nin altın eşek hikâyesine benzetiliyor. Bunlardan Pierre L'Aretin onaltıncı asırda komedi ve diyaloglariyle meşhur İtalyan satire'cilerindendir; Apulèe', milâdın ikinci asrında yaşıyan bir Lâtin müellifidir; Metamorphoses de l'âne d'or ismindeki romanının mevzuu büyücülüktür; içinde aşk da vardır; bu izahlara göre, Dördüncü Mehmed'in Edirne sûr-i hümâyûnunda Türk san'atkârlarının temsil ettiği ballet-pantomime'in mevzuu büyücülükle karışık bir aşk efsanesi olmak lâzım gelir. [2].

Osmanlı Sarayı hareminde bir temsil

Osmanlılar devrindeki dramatik eğlenceler hakkında arşatırmalarda bulunurken Haremde verilmiş olan bir temsili bilhassa kaydetmek lâzımdır.

Birinci Abdülhâmid'in kızı Rebia Sultanın doğum şenlikleri münasebetiyle - Yıl 1780 - onsekizinci asırda Osmanlı sarayı hareminde dramatik bir eğlence tertip edilmiş olduğunu iki Fransız muharririnden öğreniyoruz. Birinci Abdülhamid, kadınların sokakta fazla süslü olarak gezmelerini yasak etmişti. Kadınların giyecekleri feracelerin şekli, boyu, yakasının genişliği derecesi hakkında ölçüler konulmuş, fermanlar çıkarılmıştı. Ünivers serisinin

[1] Albert Vandal: Les Voyages du Marquie Nointel. Paris. 1900. Sayfa 197 ve 198.
[2] İsmail Hâmi Danişmend: Osmanlılarda tiyatro. Cumhuriyet Gazetesi. İstanbul. 17 Eylül 1942.

Türkiye cildini yazmış olan Jouannin ile Van Gaver, Birinci Abdülhamidin bu merakından ve emirlerinden bahsederken hükümdarın sokaklarda değişik kılıkla dolaşarak emirlerinin yerine getirilip getirilmediğini kontrol ettiğini, bir gün sokakta ölçüye uygun olmıyan geniş yakalı ferace giymiş bir kadına rasgelince kızdığını, kadının üstüne atılarak yakayı kendi eli ile yırttığını söylüyorlar. Bu iki muharririn verdiği malûmata göre, bu hâdise şehirde büyük akisler bırakmıştır. Bir müddet sonra padişahın kızı Rebia Sultan dünyaya gelince sarayda çeşitli eğlenceler yapılmış, Haremdeki bir eğlence esnasında da saray kızları aralarında bir oyun düzenleyerek kadın kıyafeti hakkındaki emirleri ve ondan çıkan olayları bir komedi şeklinde temsil etmişlerdir. Kızlardan bazıları sokakta gezen kadınları, birisi uzun yakalı ferace giymiş olan kadını, birisi de padişahı temsil etmiş, padişahın kılığına girmiş olan kız, uzun yakalı ferace giymiş olan kadının üstüne atılarak elindeki makasla kadının yakasını kesip parçalamıştır. Birinci Abdülhamit bu komediyi sultan hanımlarla birlikte kafes arkasından seyretmiş ve gülmüştür. [1].

Yerli tarihlerimizde sarayın iç yaşayışına dair bilgi vermek zaten âdet değildir; padişahların günlük hayatını yazmak üzere ayrılmış olan Sır kâtiplerinin eserlerinden saraydaki olaylar hakkında az çok bilgi edinmek kabil olmakla beraber bunlar da padişahın Harem dışında yaptığı şeyleri yazmışlar, hünkârın Haremdeki yaşayışını ya öğrenmemişler, yahut bundan bahsetmeyi uygun bulmamışlardır. Birinci Abdülhamidin Sır kâtibi İsmail Zihni'nin Topkapı Sarayında bulup incelediğimiz yazma eserinde Osmanlı Sarayı Hareminde verildiği Fransız muharrirleri tarafından tafsilâtı ile anlatılan bu temsil hakkında hiçbir kayıt yoktur.

Yahudi komedyaları Hammer, 1582 de Üçüncü Murat tarafından düzenlenmiş olan sünnet düğünündeki eğlenceleri anlatırken 7 Haziran vakaları arasında "Afrika zencilerine mahsus oyunlar ve Yahudi komedyaları bugünün eğlencelerini gece yarısına kadar uzattı." [1] demektedir. Onaltıncı asra ait bu malûmattan sonra onyedinci asırda da İstanbul'da Yahudi oyuncuların dramatik oyunlar düzenlediklerini Evliya Çelebi'nin seythatnamesinden öğreniyoruz. Onsekizinci asırda genel şenliklerde görülen Yahudi komedyaları hakkında ise oldukça geniş bilgimiz vardır.

1730 yılından 1757 yılına kadar Osmanlı hükümdarları soyundan hiç kimse dünyaya gelmemişti; Birinci Mahmudun, ondan sonra da Osmanın çocukları olmaması yüzünden hanedanın kuruyup tükeneceği yolunda bir

---

[2] M. Jh. Mie Jouannin et M. Jules Van Gaver: Turquie. Paris. Firmin Didot Freres, editeurs. 1840. Sayfa 361.

[2] Hammer: Devlet-i Osmaniye Tarihi. Türkçe tercümesi. Cilt 7. Sayfa 111.

endişe padişahları ve devlet adamlarını üzüyordu; Üçüncü Mustafa Padişah olduktan sonra da bir müddet bu sıkıntı devam etmiş; nihayet 1758 yılında - Hicrî 1172 Recep ayı - Üçüncü Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan dünyaya gelince sarayda ve şehirde yedi gün yedi gece şenlik yapılması emri çıkmış ,sonra üç gün üç gece de zammedilerek on gün geceli gündüzlü şenlik yapılmıştı. O arada İstanbul'da bulunan Baron de Tott, hâtıralarında bu şenlikleri uzun uzadıya anlatıyor, bu arada Yahudi komedyaları hakkında da geniş bilgi veriyor. Baron de Tott, bu komedilerden birini Büyükderede seyretmiştir. Zenginlerden ve ileri gelenlerden pek çoğu evlerini süslemişler, büyük masraf ederek eğlenceler düzenlemişlerdi. Bunlardan biri de Murat Molla'dır. Murat Molla'nın Büyükdere'de tertip ettiği eğlenceyi Baron de Tott, şu suretle anlatıyor:

Biribirinden kırk ayak uzaklıkta iki direğin arasına üst uçlarından bir ip gerilmişti; bu ipe sicimler bağlanmıştı; cisimlerin üzerine aralıklarla kandiller asılmıştı. Padişahın arması [*], gemisinin resmi, Kur'ândan alınmış duruma ve konuya uygun sözler [**] eğlencenin sürdüğü üç gün meydanı süslediler. Bir tarafta ip canbazları oynuyordu, bir tarafta da Yahudi komedyacılar ve rakkaseler seyircileri gece yarılarına kadar eğlendirdiler. Kazıklar üzerinde yükseltilmiş yirmi kadar demir mangal içinde paçavralar ve çıralarla kızıl bir alev ortalığı aydınlatıyordu. Bu hüzün verici meş'aleler bir daire teşkil ediyor ve orta yerde bulunan baladinlerle Murat Molla ve dâvetlileri için kurulmuş çadırları aydınlatıyordu. Dâvetliler, kendiliğnden gelmiş seyirci kalabalığı ile birlikte çepeçevre meydanın etrafını doldurmuştu, bu arada halktan birçok kadınlar da vardı. Orta yerde üç ayak dörtkeni genişliğinde, altı ayak yüksekliğinde üzeri perde ile örtülü kafes gibi bir şey vardı; bu bir evi temsil ediyordu; bu evde kadın kıyafetinde giyinmiş Yahudi aktörlerden biri bulunuyordu. Bir Türk genci gibi giyinmiş bir Yahudi aktörü evsahibi kadının âşıkı rolünde idi. Oldukça gülünç ahmak bir uşak, kadın kılğında giyinmiş aracı rolünü oynıyan başka bir Yahudi, aldatılan bir koca, nihayet her yerde görülen kimseler.... Piyesin şahısları bunlarla tamamlanıyordu. Bu piyeste her şey sahnenin üstündedir, hiç birşey seyircilerin hâyâl kuvvetine bırakılmamıştır.

Baron de Tott, şu izahatı da veriyor: Bu arada müezzinin sesi işitilirse Müslümanlar Mekke tarafına dönüyorlar; aktörler ise rollerine devam ediyorlar. Anlatılması güç olan bu tablonun resimle çizilmesi daha zordur. Bu nokta düşünülürse âni sofuluk ile sürekli münasebetsizlikten vücuda gelen bu garip kompozisyon hakkında yeter derecede izahlarda bulunduğum an-

[*] Tuğra.

[**] Kandillerle mahyalar kurulmuş olduğu anlaşılıyor.

laşılır. Maharetsiz ip canbazları, beceriksiz pehlivanlar, kaba birkaç soytarı ve rakkaseler komediler arasındaki fasılaları dolduruyorlardı. Genel eğlencelerde açık saçıklık daima son dereceyi bulur ve daima hoş görülür; umumî eğlencelerden başka zamanlarda bu aktörler hünerlerini yalnız evlerde, düğün, yahut başka özel eğlenceler için çağırıldıkları zaman gösterirler. Bu âdî gruplar daima yalnız erkeklerden, yahut yalnız kadınlardan mürekkeptir. Kadın grupları, haremlerde bu şimdi bahsettiğimiz komedyacılar gibi ayni pervasızlık ve ayni âdîlikle oynarlar. [1].

Baron de Tott, görülüyor ki, memleketimizdeki her şeyi kötü görmek alışkanlığı içindedir; onun aleyhimizdeki duygularını bir tarafa bırakarak verdiği malûmatı incelemeye devam edelim; yazısında meydanda komediler oynayan kimseler için önce tıpkı Edirne düğününden bahsederken Marquie de Nointel'in yaptığı gibi "Baladin" sözünü kullanmış, fakat bundan sonra da Acteur, Comedie, Pièce ve Scène kelimelerini ilâve etmiştir.

Bu şenliklerdeki dramatik eğlenceler hakkında daha fazla bilgi almak için Baron de Tott'un kitabının daha aşağıdaki kısımlarında verdiği izahlar da faydalıdır; diyor ki:

"Büyük memuriyetlere sahip kimselerin çoğu konakların önünde sürekli surette oynamak üzere oyuncular tutmuşlardı; bu piyeslerin mevzuları başka başka ise de, hepsi kabaca açık saçık şeylerdi. Halk bunları keyifli keyifli seyrediyordu. Bu eğlencelerde ahlâk kaideleri gevşediği gibi hükûmete de aldırış edilmiyordu. Bir sürü Rum ve Yahudi, İmperatorluğun birçok yüksek memurlarını gülünç bir hale sokacak şekilde taklid ediyorlardı. Bu şenlikte padişahın ve maiyetinin kostümlerine bile saygı gösterilmedi; bir Yahudi kalabalığı onu da taklit etmek cür'etinde bulundular. Gerçi bu taklitten dolayı onu yapan küstah cezalandırıldı ve padişahı taklit etmek yasak edildi; fakat sadr-ı âzam rolü yapmasına göz yumuldu ve hiçbir makam kendisiyle alay edilmekten kurtulamadı. Taklit, bir İstanbul Efendisi [*] gördüm, buna pek şiddetli bir surette adalet dağıtmak vazifesi rahat rahat bırakıldı. Bu taklit esnasında sahte İstanbul Efendisi bir tesadüf eseri olarak hakikî İstanbul Efendisi ile karşılaştı; birbirlerini gayet ciddî surette selâmladılar, ikisi de yollarına devam ettiler. Yeniçeri Ağasını ve maiyetini taklit eden başka bir gurup, hakiykî Yeniçeri Ağası devriye dolaşırken gidip onun konağını zaptettiler. Bu şakaların içinde hiç de hoş olmıyanları vardı, onlara da ses çıkarılmadı. Gûya birtakım yol memurları ar-

---

[1] Memoirs du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares. Amsterdam. 1784. Naklettiğimiz kısım, kitabın metninde birinci bölük, sayfa 153 de, Hüseyin Cahit tarafından Türkçeye tercümesinde Sonposta gazetesinde 8 Şubat 1939 tarihli sayısında 23 ncü tefrikada.

[*] İstanbul kadısı.

kalarında kaldırımcılar olduğu halde dolaşıp herkesin kapısının önündeki kaldırımları söküyorlar, ev sahipleri bu taşları epeyce pahalı fiyatla tekrar tekrar satın almağa mecbur oluyorlardı."

Üçüncü Mustafa'nın Sır kâtibi tarafından padişahın hususî hayatına dair yazılmış olan ruznâmede Hicrî 1172 yılı Recep ayının onbeşinci Perşembe gecesi "Milâdî 1758" Hibetullah Sultanın doğduğu kaydedildikten sonra şehrin süslendiği, büyük şenlikler yapıldığı, tebriklerin kabul edildiği, ihsanlar verildiği ve eğlenildiği günü gününe yazılırken Recep ayının 21 inci Çarşamba günü padişahın Soğukçeşme köşküne geldiği ve pencereden sokaktaki halkı ve gelip geçen oyuncuları seyrettiği, onlara ihsanlarda bulunduğu ilâve edilmektedir. [1].

Hibetullah Sultanın doğumu münasebetiyle yapılan şenlikler hakkında etraflı bilgi veren tek yerli kaynak, Haşmetin yazdığı Sûrnâme'dir; Haşmet, devrin sadr-ı âzamı şair Ragıp Paşanın emriyle bu şenlikleri baştan sonuna kadar takip edip yazmıştır. [2].

Haşmet, eserinde şehrin baştan başa nasıl süslendiğini, halkın gece gündüz nasıl eğlendiğini uzun uzadıya anlatmakla beraber, Baron de Tott' un bahsettiği Yahudi komedyalarını zikre lâyık görmemiştir. Haşmet, Müslüman oyuncular, mudhik ve mukallitler tarafından hem para kazanmak, hem halkı eğlendirmek maksadı ile sokaklarda ve konakların önlerinde yapılan tuhaflıkları anlatmaktadır ki, Baron de Tott'un da söylediği kaldırım taşlarını sökme işi bunlar arasındadır.

Sokak eğlenceleri

Baron de Tott'un "Gûya birtakım yol memurları arkalarında kaldırımcılar olduğu halde sokakları dolaşıp taşları yerlerinden oynatıyorlar ve mal sahipleri bunları yeniden almağa mecbur oluyordu" şeklinde anlattığı hadise, Haşmetin verdiği izahattan anlıyoruz ki, bir soygunculuk değil, bir tuhaflıktan ibarettir. Eğlendiricilik san'atını meslek edinmiş kimselerden on onbeş kişilik bir gurup sokaklarda dolaşarak falcılık oyunu oynuyorlar. Falcı rolünde olan adam başına üzüm küfesinden yapılmış kafes şekli bir sarık koyuyor, arkasında türlü renkte parçalardan dikilmiş bir hırka var. Belinde divit [*], koynunda kâğıtlar... Falcı bir eşeğe biniyor; omuzlarında kazmalar, kürekler taşıyan on onbeş kişi eşeğin sağında, solunda, arkasında, garip ve güldürücü kılıkları ile

---

[1] Muharriri meçhul: Üçüncü Mustafanın günlük yaşayışına ait ruznâme. Topkapı Sarayında.

[2] Haşmet: Velâdetnâme. Yazma. Bizim incelediğimiz nüsha Fatih Millet kütüphanesinde Ali Emîrî kitapları arasında 626 sayıda.

[*] Mürekkep ve kalem koymağa mahsus yerleri olan ve bele kuşak arasına sıkıştırılarak taşınan pirinçten yapılmış bir nevi hokka.

falcıyı takip ediyorlar. Bir yerde süslü, muntazam taş döşeli bir avlu, çiçekli bir dükkân önü filân görünce duruyorlar. Falcı bağırıyor:

— Ey safa sahibi dostlar! Ben gizli malları bilip meydana çıkartan bir falcıyım; yıldızlara bakarım, remil dökerim. [*], nerde gömülmüş para filân varsa kazmamı üstüne vurur, yerleri delik deşik ederim. Toprağı kalbur gibi paramparça eylerim, lâkin ötedenberi dedelerimden, babalarımdan, dostlarımdan, hocalarımdan aldığım bir dua vardır; bana: "Altuna yapışırsan toprak olsun" demişlerdir; onun için bulup meydana çıkardığım defîneler o anda kara toprağa döner... Ama hele durun, bakalım, buralarda defîne neredeyir?

Herif etrafın kahkahaları arasında koynundan kâğıdını kalemini çıkarıp birtakım uydurma noktalar, çizgiler döküp gûya defînenin yerini tesbit ediyor, ondan sonra:

"İşte defîne ya şuradadır, ya buradadır", diyerek rasgele yeri kazdırmak, taşları söktürmek için adamlarına emir vermeğe başlıyor. Mal sahipleri, önce gülerken bu sefer telâşlanıyorlar:

— Ne yapıyorsun, diyorlar, hanümanımızı harap ettin, kaldırımlarımızı yıktın!...

Uydurma falcı:

— Behey cânım, diyor, ne durayım?.. Bu hususa hiç sabr ü karâr olur mu?... Züğürtlük canımıza kâr etti.. Gerçi sizin eviniz yıkılır ammâ biz yapılırız; - hele durun biz şu defîneyi çıkaralım! - Kaldı ki, biz pek o kadar da derin kazmayız; mal ister çıksın, ister çıkmasın, vaz geçeriz..

Etraftakiler, işin şaka olduğunu bilmeseler, elbette herifi sille tokat oradan defederler; fakat bu şenlik gününde bu sahte falcıya kızmıyorlar, yalvarıyorlar:

— Cânım remmâl çelebi [**], kerem eyle, lûtfeyle, ortalığın nizamını bozma!..

Falcı, bu sefer:

— Hoş imdi siz adam olmağı istemezsiniz; diyor, günahı boynunuza... Bari bize bir miktar susma hakkı verin de burada gizli defîne olduğunu kimseye söylemeyelim; sonra kimse yokken çıkarıp safalanırsınız.

Kahkahalar arasında falcıya birkaç para veriliyor, eşek üstünde üzüm küfesinden kavuğu, yamalı hırkası, elinde perişan kâğıtları, arkasında kazmalı, kürekli maiyetile falcı başı heybetle ilerleyip gidiyor.

[**] Kumları karıştırarak fala bakmak.

[*] Bir nevi fal.

[**] Falcı efendi.

Haşmetin anlattığı sokak eğlencelerinden biri de şudur: Yüzü heybetli, kılığı kıyafeti muntazam, başında mantar kavuk, arkasında samur kürk bulunan bir süvari, yanında onbeş yirmi nefer çuhadar rolünde ayağına çabuk yürür, koşar cinsinden adam, önde iki büyük fener, çarşıyı pazarı dolaşıyorlar. Herif, etrafa sesleniyor:

— Bakın âdemler, ben donanma nazırıyım; kandilleriniz rûşen [*], meclisleriniz müzeyyen [**] olsun! Göreyim sizi!

Bu sırada bir berber dükkânının önünde duruyorlar. Donanma nazırı rolündeki mudhik, dükkân sahibini karşısına çağırıp çıkışıyor:

— Bre âdem, gel şuraya..... söyle bakalım, yirmibeş kandil asmak lâzımken niçin onbeş kandil asdın? Fitillerini niçin bu kadar kıstın? Ben yalancı yıldızlar gibi sahte debdebemle kırk yıldanberi züğürtlük ateşine canımı yakıyorum da sen padişah donanmasında beş kandil fazla yakamadın mı?

Sahte donanma nazırı adamlarına dönüp emir veriyor:

— Yıkın şu herifi falakaya!...

Adamları yalvarıyorlar:

— Aman, sultanım, afvedin; ocaklıdır [*]; kazan ocağından çıkmadır, kerem buyurun!

Donanma nazırı yumuşuyor:

— Seni bu seferlik bunlara bağışladım; hele bu gecelik hoş geçsin ama taifemize bir miktar harçlık ver de ırzını satın al!

Konu komşunun kahkahadan kırılarak seyrettiği bu manzara sonunda sahte donanma nazırına beş on para veriliyor ,heyet güle oynaya yürüyüp gidiyor.

Haşmetin anlattığı sokak eğlenceleri bunlardan ibaret değildir; Baron de Tott'un da işaret ettiği gibi bu nevi genel eğlencelerde her türlü açık saçık sahnelerin gösterilmesine aldırış edilmediği için mudhik ve mukallitlerin sokaklarda gelip geçeni güldürmek için bazı fazla lâübali oyunlar düzenlediklerini ve koyu nükteler ve cinaslı sözler savurduklarını Haşmetin kitabında görüp okuyoruz.

Görülüyor ki, bu sokak eğlenceleri derli toplu birer piyes mahiyetinde olmamakla beraber, temsil ve taklit unsurunu bol bol ihtiva eden şeylerdir.

Esnaf alaylarındaki taklitler

Padişah düğünlerinde her çeşit esnafın alaylar düzenleyerek padişahın bulunduğu çadırın önünden geçmesi ve götürüp hediyesini vermesi, bahşişini alması âdetti. Şenliğin esas unsurlarından bu geçit resimlerinde esnafın hem eğlenmek,

---

[*] Parlak.
[**] Süslü.
[*] Ocaklı: Yeniçeri ocağına mensup.

hem etrafı eğlendirmek için birtakım taklitli eğlenceler tertip ettikleri görülüyor. Onaltıncı asırda İstanbul'da at meydanında Kanunî Süleyman'ın ve Üçüncü Sultan Muradın yaptırdıkları düğünlerde, onyedinci asırda Edirne'de Avcı Sultan Mehmedin yaptırdığı düğünde, onsekizinci asırda İstanbul'da Ok meydanında Üçüncü Sultan Ahmedin yaptırmış olduğu sünnet düğününde hep bu cins dramatik esnaf eğlencelerine rasgelinir. Bu eğlenceler iki türlüdür: Birincisi her çeşit esnafın padişah çadırı önünden mesleklerini icra ederek geçmesini temin için alınan temsilî tertiplerdir; ikincisi ise doğrudan doğruya güldürücü mahiyettedir. Esnaf geçerken önlerinde garip kılıklı tiryakilerin, kukla şeklinde maskaraların tuhaflıklar ettikleri görülür. Üçüncü Sultan Ahmedin İstanbul'da Ok meydanında düzenlediği sünnet düğününü anlatmak için Vehbi tarafından yazılmış olan sûrnâme [1] ile Mehmet Hazînin evvelce bahsettiğimiz Mecmua-tül hıtâniyye'sinde esnaf alayları önündeki bu güldürücü ve eğlendirici hünerler uzun uzadıya anlatılmaktadır. Hibetullah Sultanın doğumu şenliklerinde de esnafın kendi aralarında bu cinsten temsilî ve taklidî eğlenceler düzenlediklerini Haşmet anlatıyor. Bu şenlikte mücellitler ve kâğıtçılar renkli kâğıtlardan kubbe gibi külâhlar yaparak başlarına giymişler, ellerine fenerler ve tuhaf şekillerde bayraklar almışlar; kunduracılar meşinden, sahtiyandan elbiseler, kürkçüler çeşit çeşit postlar giymişler; kimisi ayı, kimisi kurt, kimisi köpek şekline girmiş; ötek esnaf da mesleklerine uygun güldürücü kılıklar icat ederek düzenledikleri alaylarla Topkapı Sarayı bahçesi civarından Alay köşkü önünden geçip sadr-ı âzamın sarayına gelmişler, bahşişlerini almışlar, şehrin sokaklarında geceli gündüzlü dolaşmışlardır.

Ondokuzuncu asırda saray eğlenceleri

Umumiyetle ondokuzuncu asırdaki İstanbul eğlenceleri ve bunlar arasında dramatik mahiyet taşıyanlar hakkında bize oldukça geniş bilgi veren kaynak Hafız İlyas'ın Vakaayi-i letâif-i Enderun "Enderûnun eğlenceli vak'aları" adı ile yazdığı eserdir. İkinci Mahmut devrinde 1812 den 1830 a kadar saray hazinesi memurluğunda ve saray müezzinliğinde bulunmuş olan müellif, İkinci Mahmut devrinde saraydaki hizmeti sıralarında orada olup bitenleri yazmış, saraydan ayrıldıktan sonra, bunları bir zaman saklamış, İkinci Mahmut ölüp Abdülmecit padişah olunca kitabını temize çekmiş, bastırmıştır,

Onsekizinci ve ondokuzuncu asırlarda Osmanlı sarayı dışında birçok mukallitler ve mudhikler yetişmişti. Hafız Hızır İlyas, kitabında bunların bir çoğunun hayatına ve san'atına dair bilgi vermiştir. Bu arada bahsimizle ilgili olanlar şunlardır:

[1] Vehbi: Sûr-i hümâyûn. Yazma. Bizim incelediğimiz nüsha Fatih Millet kütüphanesinde Abdi sûrnâmesi ile bir cilt içinde. Ali Emîrî kitapları. Sayı 343.

İkinci Mahmudun Mehmet adındaki şehzadesi doğuyor; padişah Çinili köşke geliyor, saraydaki ağalar ve memurlar köşkün önünde toplanıyorlar, padişah yukarıdan birkaç tas dolusu altın serpiyor, ağalar ve memurlar sarıkları yerlere düşerek, itişip kakışarak bu altınları kapıyorlar; padişahın silâhdarı İlyas Ağa da, telli futa içinde hazineden getirilen çil parayı serpiyor, o da kapışılıyor; padişah bu karışıklığı seyredip eğleniyor; sonra mehter takımı "eski tertip bando" çalıyor, şehirde toplar atılıp padişahın bir çocuğu doğduğu herkese bildiriliyor; o sırada da, kol takımı gözüküyor. Dümtek usul ü ahengine uygun curcunalar gösterildikten sonra, kol başı İbrahim ile Pîşekâr Gümüş Reis, iki mânâlı sözler, eğlendirici buluşlarla hüner gösteriyorlar. Oyuncuların kılıkları güldürücü şekildedir; oyun bir iki saat sürdükten sonra bitiyor, mukallitlere yerlerine dönmeleri için izin veriliyor, o günden sonra, yedinci güne kadar binişler, tebrikler, eğlenceler devam ediyor. [1].

Bir zaman sonra İkinci Mahmudun bir şehzadesi daha doğuyor, ona da Mehmet adı veriliyor, yine mehter takımı çalıyor, toplanan ağalara altın serpiliyor; hünkâr kol takımının gelmesini emrediyor. Tuhaf kılıklı birtakım curcunacı meydana geliyor, içlerinde meşhur Yahudi Melâhimin kaba zurna ile yaptığı nağmeler pek beğeniliyor; iki saat kadar oyun sürüyor, oyuncuların söyleştikleri güldürücü sözleri herkes beğeniyor, sonunda ağalara izin veriliyor, odalarına döndükten sonra, yedi gün sazla, sözle vakit geçiriyorlar. [2].

İkinci Mahmut, bir gün gezmek için silâhdarı Ali Ağanın Ayaz Ağa çiftliğine gider; saraydaki eğlendiricilerden birçoğu da beraberdir; bunlardan Kanbur Haşmet'le Esat, tuhaf konuşmalarla padişahı eğlendirirler, musahip Abdi Bey, büyük anne rolü yaparak Haşmetle Esad'ı okula başlatmağa kalkar. Çilingir oğlu Ahmet Ağa, komşu kadın taklidi yaparak işe karışır. Dört kişi arasında bir tulûat piyesi. [3].

İkinci Mahmut, her türlü eğlencelere, hele kuvvet oyunlarına düşkündü; Topkapı Sarayı meydanında padişahın karşısında saray ağaları arasında Tomak oyunu düzenleniyor. Bundan sonra kol oyunu oynanıyor. Hafız İlyas'ın söylediklerinden anlaşılıyor ki, İkinci Mahmudun musahiplerinden Sait Efendi, saraydaki ağalardan bazılarının, türlü hünerlerini öne sürerek, bu oyun koluna alınmasını teklif etmiş, teklifi kabul edilmiş. Bunlar dışardaki kol oyunu sanatkârlarının taklitlerini yapmakta usta kimseler.. İşte isim-

---

[1] Hafız Hızır İlyas: Vakayi-i letaif-i enderun. 1276. (Milâdî 1859) Darüttıbâatülâmire. (Devlet basımevi mânasına). Sayfa 187.

[2] Ayni eser. Sayfa 226.

[3] Ayni eser. Sayfa 311-313.

leri: Sarayın hazine dairesinde Kanbur Esat, sarayın seferli dairesinde Cin Ahmet, kiler dairesinde Meddah Salih, Paytak İbrahim, Uslu Şükrü, seferli dairesinde kadın taklidi yapan İbrahim, türke çıkan, yani Anadolulu taklidi yapan Emin Ağa, Çilingir oğlu Çavuş Ahmet Ağa, Yahudi taklidi yapan İbrahim, türke çıkan, yani Anadolulu taklidi yapan Emin Ağa, Çilingir oğlu Çavuş Ahmet Ağa, Yahudi taklidi yapan Yekta, Ermeni ve ecnebi taklidi yapan Malak Halim Bey... Hazine dairesinden Çavuş Aziz Bey'le Kör Mustafa Bey'i de bunların başına geçirince tam takım bir oyun heyeti vücuda gelmiş.

Muharririn anlattığına göre, bunların her biri "taklidi hakikat haline getirmiş, halkın kendi haklarındaki inanışlarını doğru çıkarmış" kimseler, Çavuş Aziz Bey, o kadar usta ki, "işbu kol oyununun kolu kanadı, belki de sarayda sebeb-i küşadı"... Çavuş Aziz Bey, kavuklu rolünü yapıyor; Mustafa Bey pîşekâr. Mustafa Bey kördür. Çavuş Aziz Bey, arkadaşının her şakaya dayanacağını, lâfın altında kalmıyacağını bilir; konuşmayı açmak üzere arkadaşının kör oluşuna takılıyor. Pîşekâr yalancıktan kızıyor, Aziz Bey'e yarım gözle bakarak onu alt edecek sözler söylüyor. Konuşma bir kere göz bahsine dair olarak başlamıştır, bu sözle türlü nükteler yapılacak. Aziz Bey:

— Sen açıkgöz bir adam olsaydın, böyle sakar kör olmazdın, seninle sual cevap ayn-ı azâptır.

Diyor. Kavuklu da, körlük bahsinde nükteler bulup yetiştirmekte arkadaşından aşağı kalmıyacak:

— Aman azizim, diyor, sen bana nankörlüğü körlük için edersin; bari istediğin gibi eyle de gözün açık gitmesin!

Bu sefer, Aziz Bey'in maiyeti işe karışıyor; ayni kelime ile cinaslar devam edecek:

— Sen bize dört gözle bak, sonra cevap bulamazsın!

Diye çıkışıyorlar. Kör Mustafa Bey, rahat, yavaş, alaycı bir şekilde cevap veriyor:

— Hepinize hüsn-i nazarım vardır.

Herkes gülüyor. İkindi vaktine kadar oyuncuların "türlü iddiaları ruha gıda gibi geliyor"; akşam üzeri hepsine izin veriliyor, odalarına dönüyorlar. [1].

Yine İkinci Mahmudun padişahlığı sırasında oğlu küçük Abdülmecid'in etrafında birçok çoluk çocuk var; saraydaki ağaların çocukları... Şehzadeyi eğlendiriyorlar. Bir gün çocukların kendi kendilerine köçek gibi oynamaları hoşa gidiyor, çengi elbisesiyle oynasalar daha güzel olacak, diye dü-

[1] Hafız Hızır İlyas: Vakayi-i Letâif-i Enderun. Sayfa 347.

şünüyorlar; ona göre hazırlıklar yapılıyor, çocuklar yetiştiriliyor, giydiriliyor; evvelce düzenlendiğini yukarıda anlattığımız kol takımı ile küçük çengiler, Topkapı Sarayı meydanına getiriliyor. Musahip Zeki Ağa, kendi oğlu Osman Bey'in çengi başı yapılmasını istiyormuş, yapmamışlar, canı sıkılmış. Bu işi hazinede çocuk Akif Bey'e vermişler. Zeki Ağa'nın oğlu Osman, Sofalı'nın oğlu Hurşit, kilerde çalışanlardan Merkezoğlu, bir de çengi başı çocuk Akif Bey'den mürekkep rakkas heyeti oyun elbiseleriyle ortaya çıkınca arkalarından kol başı Aziz Bey, Pîşekâr Kör Mustafa Bey, Osmanlı Ali, Kambur Esat, Kambur Haşmet, Meddah Salih, Zenne İbrahim, Malak Halim Bey, Türk Emin, Çilingirzade Ahmet Ağa, Yahudi mukallidi seferlide Koca Yekta, İbrahim Hoca bir bir gelip bu işleri düzenleyen musahip Sait Efendinin karşısında toplanıyorlar; musahip Zeki Ağa da dairezen başı (Başdefci) oluyor, arkasındaki musiki heyeti ile geliyor; şehzadenin huzuruna yaklaştıkları zaman saray dışındaki kol oyunlarında bulunan Yahudi dairezenler gibi o da yerlere kadar eğilerek eliyle selâm veriyor, sonra doğrulup kalkarak elindeki pastalı "şakşak" vuruyor. Bu, musiki heyetine "Başla!." emridir. Başçavuş zurnacı İzzet Ağa, kaba zurnayı def seslerine uydurarak segâh perdesinden çalmaya başlıyor. Her biri tuhaf bir kılıkta giyinmiş olan curcunacılar ortaya çıkıp musikiye ayak uydurup tepiniyorlar. Musahip Sait Efendi, hepsini gözden geçiriyor. Aziz Bey'le Mustafa Bey'den başkasının tepkileri curcuna usulüne uygun değil ama iyi niyetleri hoş görülüyor. İçlerinde Kambur Esat çarpık marpık bir zavallı olduğu için curcuna uzadıkça çektiği sıkıntı dayanılmaz bir hale geliyor, kolunu kaldıracak hali, omuzunu kımıldatacak mecali kalmıyor, dayanamayıp kendisini yere atıyor. Şehzade bunu tuhaflık için yapılmış sanarak hoşlanıyor, "Bir daha yapsın..." diyor ama Esad'ın yattığı yerden kalkmaya ve tekrar o gürültüye karışmağa niyeti yoktur. Çavuşlar iki kolundan tutup kaldırıyorlar, yatırıp yer öptürüyorlar. Şahzade Abdülmecit bir çıkın altın gönderip Kamburu sevindiriyor. Curcuna bitiyor, oyun başlıyor; renkli, parlak bir şekilde oynuyorlar; hele Aziz Bey'le Kör Mustafa Bey'in cinaslı sözleri pek beğeniliyor. [1].

Hafız Hızır İlyas, devrinin san'atkârları arasında bir de Hayalî Hamit'ten bahsediyor. Kol oyunu sarayda günden güne revaç bulmakta, taklitte ustalığı işidilenler gizli açık araştırılıp bulunarak saraya getirilmektedir. Galatasarayı ağalarından karagözcü Hamit, usta mukllittir, diye işitilmiş. Hayalî Hamidi hemen Topkapı Sarayına getirmişler, kol takımına katıp, padişahın huzuruna çıkarmışlar; fakat san'atkâr oyunda ağzını açıp tek söz söylememiş; oyun bitince, eski ahbapları "Aman, Hamit, sen mu-

[1] Hafız İlyas: Vakâayi-i letâif-i enderun. Sayfa 351.

kallit değil misin? Niçin bizi yalancı çıkardın!" diye çıkışmışlar. Sarayın ötedenberi rağbet gören eski san'atkârları yeni gelenin böyle işe yaramaz bir şey oluşuna sevinmişler. Hamit, onları da "Ben biraz karagöz oynatmasını bilirim, başka bir şey bilmem" diyerek aldatmış. Bir iki akşam sonra Hamit, padişah huzurunda karagöz oynatarak hünerler göstermiş. Ertesi gün padişah "Yeni alınan Hamit'le beraber gelsinler" diyerek kol takımına haber göndermiş, Hamit huzurda bu sefer birçok marifetler gösterip Çavuş Aziz Bey'i de, Kör Mustafa Bey'i de bastırmış. [1].

Hafız İlyas, kitabında kol oyunu san'atkârlarından Osmanlı Ali Ağa'nın hayatı ve bazı maceraları hakkında da bir münasebetle bilgi vermektedir. [2].

İkinci Mahmut, yeniçeri ordusunu lağvedip yeni usul asker düzenledikten sonra kendisini bir zaman top, tüfek atmak, talimlerde bulunmak gibi işlere vermiş, saray eğlencelerini unutur gibi olmuştur. Bir aralık Çırağan yalısında otururken nasılsa oyun kolunu hatırladığını ve Çavuş Aziz ve Kör Mustafa Beylerin ve has odaya alınan Meddah Salih Efendinin hemen getirilmesini emrettiğini yine Hafız İlyas anlatıyor. [3].

Curcuna ve kol oyunu

Hafız Hızır İlyas'ın izahlarından anlıyoruz ki, kol başı İbrahimle pîşekâr Gümüş Reis, saray dışında şöhret kazanmış iki mudhik ve mukalliddir. İbrahim, taşıdığı sıfattan da belli, bir oyun kolunun başındadır. Ötedenberi bu çeşit oyun kollarının genel eğlencelerde hüner gösterip para kazandığını biliyoruz. Zaman zaman şehirde şöhret kazanmış san'atkârların saraya getirilip padişahın huzurunda oynatıldığı ve kendilerine ihsanlarda bulunulduğu da biliniyor. İbrahim'le Gümüş Reis de İkinci Mahmud'un görmesi için bu suretle saraya getirilmişlerdir. Hafız İlyas, kol oyunundan önce bir curcuna gösterildiğini de yazıyor. Bu nevi eğlencelerde curcunacıların rol almaları, İkinci Mahmud devrinden çok önce başlamıştır. Onsekizinci asırda Üçüncü Ahmedin Ok meydanında düzenlediği sünnet düğününde curcunacıların gösterdikleri oyunları Vehbi, sûrnamesinde hararetle anlatır:

O ecinni suratlı, tuhaf görünüşlü, neşe dağıtmakta ihtisas sahibi şahıslar, curcuna denilir maskaralık oyunu ile ortaya ferahlıklar saçtılar, sadr-ı â'zamın bulunduğu çadırın önünü herkesi güldürmek suretiyle bir neşe ve kahkaha bahçesine çevirdiler. Bunlardan sonra kol kol çengiler oynayarak ve el ele vererek periler gibi saçları dağınık raksa ve cilveye başladılar. De-

---

[1] Vakaayi-i letâif-i enderun. Sayfa 353.
[2] Aynı eser. Sayfa 387.
[3] Aynı eser. Sayfa 496.

nizin dalgaları onların arkalarını oynatmalarından titreme ve sallanmayı meşkedebilirdi. (O derecede ustalıkla oynuyorlardı). [1].

İkinci Mahmut devrinde, sarayda oynatıldığını ve mahiyetinin ne olduğunu Hafız İlyas'tan öğrendiğimiz kol oyununun başındaki curcuna kısmı görülüyor ki İstanbul'da ötedenberi bilinen eğlendirici san'atlardan biridir. Pîşekârla kol başısı da saraya dışarıdan getirilmiş olduğuna göre, oyunun esası saray dışında bilinmekte ve ötedenberi oynanmaktadır. Hafız İlyas'ın sözlerinden anlaşılan şudur ki, saraydaki mudhik ve mukallitlerden Çavuş Aziz Bey'le Kör Mustafa Bey'in ustalıklarından faydalanılmış ve musahip Abdi Bey'in teşebbüsü ve teşviki ile hariçten de hünerli adamlar toplanarak sarayda kuvvetli bir kol oyunu takımı vücuda getirilmiştir.

İkinci Mahmuttan evvelki yıllarda da Osmanlı sarayında kol oyunu oynandığına dair elimizde yazılı vesikalar vardır. 1740 da Padişah Birinci Mahmut, Şeker Bayramında Sadr-ı â'zamın konağına gitmiş, orada kendisine parlak bir ziyafet verilmiş, yemekten sonra eğlenceler düzenlenmiştir. Bu arada "kol oyunu hüner meydanında görülmemiş bir oyun oynamıştır." Ondan sonra da birkaç frenk oyuncu bazı acayip oyunlar göstermişlerdir. Daha sonra, çalgıcılar ve şarkıcılar birlikte çalıp söyleyerek musiki eğlencelerine geçilmiştir. [2].

Birinci Mahmudun Sır kâtibi, bu malûmatı vermektedir. Sadr-ı â'zam konağında, padişah huzurunda yapılan eğlenceler arasında sayılan bu kol oyunu, musiki ile birlikte olmadığına göre, raks, köçek oyunu değildir; çalgıcılar meydana çok sonra gelmişlerdir. Bu kol oyunu o sıralarda revaçta olduğunu evvelce ortaya koyduğumuz dramatik eğlencedir. Daha sonra, - 1779 - Birinci Abdülhamidin çocuğu Şehzade Süleyman dünyaya gelince Sadr-ı â'zam, Şeyh-ül islâm ve ileri gelenler saraya gidip padişaha yeni Şehzadeyi kutlulamışlar, padişahla birlikte pehlivan ve kol oyunu seyredip ikindiye kadar eğlenmişlerdir. (Hicrî 1193 yılı Safer ayının 29 uncu günü). [3].

Bu malûmatı veren Birinci Abdülhamidin Sır kâtibi de bu kol oyunundan bahsederken ne musikiden, ne de raksdan bahsetmemektedir; halbuki ayni muharrir eserinin başka bir yerinde Birinci Abdülhamidin 1193 Rebiülevvelinin ikinci Cumartesi günü - 1779 - Gülhaneye geldiğini, Paşa Cündilerine Cirit oynatıldığını, Vezir kâhyasının padişaha bir at arzettiğini, silâhşur ağaların atı gezdirdiklerini ve padişahın çengiler kol oyunu ile ikindiye kadar eğlendiğini yazmaktadır; ertesi gün de yine Gülhanede Cirit

---

[1] Vehbi: Sûr-i hümâyûn. Yazma. Varak 55.

[2] Ömer: Vakayinâme. Yazma. Bizim incelediğimiz nüsha Fatih Millet kütüphanesinde Ali Emîrî kitapları arasında 423 sayıda. Naklettiğimiz bahis, varak 10 arkasında.

[3] İsmail Zihni: Rûznâme. Topkapı Sarayında müsvedde halinde.

oyunu gösterildikten sonra, kol oyunu sözlerini kullanmadan çengilerin oynadığını yazıyor; tarihimizde raks, temsil, taklid, her türlü oyun oynayan kimselerin topluluğuna oyun kolu denmekle beraber raks san'atkârlarının köçekler, çengiler, tavşan oğlanları gibi isimlerle anıldıkları ve bunların oyunlarının Birinci Abdülhamidin Sır kâtibinin yaptığı gibi çengiler kol oyunu şeklinde açıklandığı meydandadır. Saray dışında türlü oyun kollarının çeşitli hünerler gösterdikleri ve bu kollara mensup mudhik ve mukallitlerin dramatik eğlenceler de tertip ettikleri yukarıdanberi incelediğimiz vesikalarla aydınlanıp açıklandığına göre, Birinci Mahmut ve Birinci Abdülhamit zamanında sarayda oynanan kol oyununun sonraları İkinci Mahmut devrinde yeni baştan kurulan dramatik eğlence cinsinden bir kol oyunu olduğunda şüphe etmemek lâzımdır. Zaten hemen her padişah devrinde Enderun Ağalarının sarayda zaman zaman kılık değiştirip türlü rollere girerek eğlendirici oyunlar oynadıklarını, meselâ Birinci Abdülhamit huzurunda saray ağalarının bir kale oyunu oynadıklarını evvelce tafsilâtı ile anlatmıştık.

Ortaoyunu

Ondokuzuncu asır başında İkinci Mahmut devrinde pek rağbet gören ve musiki, curcuna, çengi ve mukallitlerin birleşmesiyle ilerlemiş bir şekil alan kol oyunu, Hafız İlyas'ın tariflerinden de anlaşıldığı gibi, açıkta orta yerde oynanan bir oyundur; bu sebepledir ki, sonraları kol oyununa Ortaoyunu denilmiştir. Kol oyununun bu ismi alması yine İkinci Mahmudun padişahlığı sıralarındadır. 1833 yılında - Hicrî 1249 - Saliha Sultanın düğünü münasebetiyle yapılan şenlikler hakkında manzum bir sûrnâme yazmış olan Esat, meydanın ve çadırların süsünü anlattıktan sonra şunları söyler:

Çengiler eyledi raksa ikdam
Doldu cünbüş ile meydan-ı-hıyam
Cümle etrâf nişîn-i-meydan
Oldu Ortaoyunundan handân
Yürüdü menzil ipinde canbâz
San'at ibrâzına kıldı âgaz

Şöyle lû'b eyledi canbâz-ı-firenk
Eyledi diğerine arsayı tenk
Kırkdokuz sâli vukuatına bu
Oldu serfıkra-i fal-i nigû [1].

---

[1] Esat: Sûrnâme-i Saliha Sultan. Manzum. Yazma. Bizim incelediğimiz nüsha, İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde yazmalar arasında 3022 sayıda.

Yukarıdaki mısraların tercümesi: Çengiler oynamağa çalıştı, çadırların olduğu meydan cünbüşle doldu, meydanın etrafında oturanların hepsi ortaoyunu seyrinden neşelendiler, güldüler, canbaz iki dire-

Çadırların kurulu olduğu düğün meydanına önce çengiler çıkıp raksetmiş, sonra Ortaoyunu oynanmış, sonra başka hünerler gösterilmiş.

Görülüyor ki, (Hicrî 1249) 1833 yılında artık kol oyunundan bahsedilmemekte, ayni suretle meydanda oynanan oyuna Ortaoyunu adı verilmektedir. Ortaoyunu İkinci Mahmuttan sonra, Abdülmecit devrinde Türkiyenin Avrupalılaşması hareketleri sırasında da, uzun müddet rağbetten düşmemiştir; hele saray dışında halk arasında eskisi gibi bahçelerde, seyir yerlerinde oynanmakta devam etmiştir. Abdülmecitten sonra padişah olan Abdülaziz ise, bütün eski yerli eğlencelerle birlikte Ortaoyununa da büyük ilgi göstermiştir. Ondokuzuncu yüzyılın sonuna kadar Abdülazizin ve İkinci Abdülhamidin padişahlıkları sırasında memlekette bir yandan Avrupa örneğine göre tiyatro kurulmağa çalışılırken bir yandan da Ortaoyunu geniş halk kütlesinin alâka ve rağbeti içinde devam etmiştir. Yirminci asır başlarında bu ilgi gittikçe sönerek sürmüş ve son zamanlarda ölen son san'atkârları ile birlikte Ortaoyunu da hemen hemen ortadan kalkmıştır. Ortaoyunu temsilinin son zamanlarda İstanbul'da filme alınarak bazı sinemalarda gösterildiğini hatırlıyoruz.

Kol oyununun ondokuzuncu asır başlarındaki şekli hakkında evvelce izahlarda bulunmuştuk; bu eğlencenin Ortaoyunu adı aldıktan ve tekâmülünü yaptıktan sonraki şeklini de okurlarımızın gözleri önünde şöylece canlandırmak mümkündür:

Halk karşısında Ortaoyunu oynanacağı zaman oyun meydanına seyircilere mahsus çadırlar dikilir, seyirciler buralarda yer alıp güneşten korunurlar; Ortaoyunu seyircilerin ortasında boş bırakılmış olan yerde oynanır. Bir tarafta zurna, çifte na'ra ve davuldan mürekkep musiki heyeti bulunur. Meydanda henüz oyunculardan kimse yokken saz, köçek havaları çalmağa başlar; oniki kişilik tam takım bir raks heyeti ortaya gelir. Bunların hepsi genç erkeklerdir. Köçekler kadife üstüne sırma işlemeli mintan,

arasındaki ipte yürüdü, san'at göstermeğe başladı, frenh kuvvet oyuncusu öyle bir oyun oynadı ki, öteki oyuncuya arsayı dar etti. Bu, kırkdokuz yılı vakalarında iyi bir falın baş fıkrası oldu; 49 yılı hâdiseleri içinde en hayırlı ve güzeli oldu.

Selim Nüzhet, bu oyundan Ortaoyunu ismile ilk defa Hicrî 1252 de İkinci Mahmut devrinde Şehzade Abdülmecit ve Abdülazizin sünnet düğünleri münasebetile ve Güranlı Hıdır Efendinin sûrnâmesinde bahsedildiğini kaydeder. Türk temaşası. İstanbul. Matbaa-i Ebüzziya. 1930. Sayfa 107. Sabri Esat Siyavuşgil, bu tarihi bir yıl daha önceye alarak 1251 de - Milâdî 1838 - İkinci Mahmudun kızı Mihrimah Sultanla Mehmet Sait Paşanın evlenmesi münasebetile yapılan düğüne ait Lebib sûrnâmesinde Ortaoyunundan bahsedildiğini tesbit etmiştir. Karagöz. Psiko-sosyolojik bir deneme. Maarif Matbaası. 1941. Sayfa 83.

Saliha Sultanın düğünü Hicrî 1249 - Milâdî 1833 - yılındadır. Bu münasebetle bir sûrnâme yazmış olan Es'at, yukarıya aldığımız parçada görüldüğü gibi, Ortaoyunundan bahsetmektedir. Bu suretle Ortaoyunu sözünün kullanılma tarihi iki yıl daha geriye gitmiş oluyor; kol oyununa bu isim, belki de daha evvel verilmiştir.

canfesten, diybadan, dört kubbe denilen şekilde sırma saçaklı etek giyinmişler, bellerine kemer takmışlardır; başları açık, saçları uzun, kırma, kıvırcık, bükülüdür; parmaklarına pirinç zil takmışlardır, bunları raks esnasında musikiye uygun şekilde şıkırdatırlar. Köçeklerin tavşan oğlanları denilen kısmı siyah çuhadan topuklara kadar şalvar, çuhadan gayet dar bir camadan giyerler, bellerine türlü renklerde şallar sararlar. Bunlrın başlarında pek süslü gayet ufak birer külâh bulunur.

Oyun meydanına gelen köçekler bir müddet musikinin ahengine uyarak oynarlar, göbek atarlar, boyun kırarlar, tempolu bir şekilde bazan çevik, bazan yavaş hareketlerle meydanı dolanırlar. Bunların arkasından yüzü kahve telvesiyle boyalı, üzerinde şaldan yapılmış boy entarisi, ayağında kırmızı yemeni, belinde şal kuşak, başında iğri bir külâh bulunan Tiryaki, elinde lülesi kısa, sapı iple beline bağlı bir çubuk olduğu halde meydana gelir; köçeklerle birlikte dolanır, raks esnasında tuhaflıklar yapıp seyircileri güldürür. Bir aralık kol takımına mensup olanların hepsi tuhaf kılıkları ile türlü türlü külâhlarla meydana gelirler, sazın nağmelerine uyarak hoplayıp zıplarlar, bir taraftan da birlikte terennüm ederler: Dağda bir keçi, sivridir kıçı, kahbenin piçi; bunda bir iş var!

Bunlar raks esnasında türlü maskaralık da ederler, köçeklerden sonra gelen umumî ve karışık fasla curcuna denilir. Bu kalabalık çekildikten, meydan tenhalaşıp saz susduktan sonra pişekâr, başında dilimli kavuğu, elinde şakşak, ağır bir edâ ile meydana gelir, yere kadar eğilip temennâ ederek seyircileri selâmlar, oynanacak olan oyunun adını söyleyerek: "....Oyunun taklidini aldım; çalsın çalgılar, usul ve âhenk ile efendilerime temaşa ettireyim." der; bir taraftan saz başlar, bir taraftan oyundaki şahıslar birer birer meydana gelir; ancak o zaman oyuna başlanmış olur. Sonraları önce köçeklerle beraber çıkan Tiryaki tipi kaldırılmış, daha sonraları curcunaya çıkmak âdetinden vaz geçilmiştir; köçek oynatılması hükûmetçe yasak edildikten sonra - Cumhuriyetin ilânı seneleri - piyes temsilinden önceki kısımdan tamamiyle vaz geçilmiştir. Son zamanlardaki Ortaoyunları doğrudan doğruya pîşekârın ortaya çıkıp halkı selâmlaması ve oyunu takdim etmesiyle başlardı. Kavuklu, ondan sonra meydana gelip karşısına çıkar, konuşmaya başlarlar, nükte ve cinaslarla oyuna girişi hazırlarlardı. Bir aralık Kavukluya Nekre (tuhaf konuşan) adı verilmiştir. Oyundaki her şahıs meydana geleceği sırada zurna o taklide ait havayı çalar.

Pîşekâr, Ortaoyununun temel diğeri olan bir şahıstır; vazifesi hem oyunu, hem oyuncuları idare etmektir. Yukarıda kaydedildiği gibi herkesten önce meydana gelir, oyunu açar; ortaya çıkan bütün oyuncular gelip ona çatarlar, her birine uygun cevaplar vererek oyunun seyrini, açılması-

nı, uzamasını, zamanında da kapanmasını temin eder. Pîşekâr, başına al, mavi, sarı, siyah dört dilimli, pamuklu, sivri bir külâh giyer; arkasında mutlâka bir kürk bulunur. Kürk ya mavi çuhadan, kenarı siyah, yahut da düz sarı üstüne beyaz karakulak olur. Pîşekârın kürkü iki parmak kalınlığında yakadan itibaren iki taraflı olarak topuğa kadar dışına kaplıdır. Bu kürkün altına ayni renkte çuhadan çakşir "Bir nevi pantalon" giyer. Pabuçları kısa ökçeli sarı bir terlikten ibarettir. Pîşekâr, ağırbaşlı, efendiden bir adamdır; hareketlerinde hesaplıdır, içinden pazarlıklıdır. Karşısında delişmen açık yürekli, haşarı bir tip olan Kavuklu vardır. Kavuklu, başına abânî sarıklı, dilimli kavuk, sırtına kırmızı çuhadan cübbe, bunun altına uzun boy entarisi giyer; cübbenin altına, entarisinin üstüne beline şaldan kuşak bağlar, entarinin iki ucunu kaldırıp beline sokar. Yarı belden aşağıya çakşir giymiş olduğu görülür. Ayağında çedik pabuçlar vardır.

Kadın rolleri, erkekler tarafından yapılır. Bu tipe Zenne derler. Bunlar başlarına takma saç takarlar, saçın üstüne kenarı oymalı yazmalar, mücevherlerle örtülü başlık geçirirler; arkalarına çuhadan, kenarlarına harç işlenmiş ferace giyerler, yüzlerine yaşmak tutunurlar; feracelerin altında üç etekli kalın harçlı entari vardır; bu üç etek bele sokulur. Entarinin altında canfesten şalvarlar, ayaklarında kundura vardır.

Osmanlı İmparatorluğununun geniş sınırları içindeki çeşitli halk tabakasını teşkil eden türlü unsurlara mensup tipler Ortaoyununda temsil edilmiştir. Türk, Arap, Acem, Laz, Yahudi, Rumelili, Kürt, Âşık, Bey, Frenk, sarhoş ve saire tipleri Ortaoyunundaki kahramanları teşkil eder. Bunların her biri mahallî kıyafetlere, hususî tarzlara göre giyinirler, o şiyveleri taklit ederek konuşurlar.

Vak'a ana hatları ile çizilmiştir; san'atkârlar onu kabataslak bilirler, rollerinin icabına göre zekâları, seviyeleri, san'atkârlık kabiliyet ve kudretleri derecesinde buldukları sözlerle konuşarak piyesi yürütürler. Taklitlerle beraber bilhassa hoş, güzel, güldürücü, iki mânâya gelebilecek sözler bulup söylemek asıldır.

Ortaoyununun dekoru orta yere konulan küçük bir parmaklıkla arkalıksız bir kahve iskemlesinden ibarettir. Bu parmaklığa son zamanlarda Yeni dünya denilirdi. O icabında ev, icabında dükkân, icabında konak, hülâsa her şeydir. Pîşekârın elindeki şakşak, ikide birde eline, koluna, bazan da karşısındakinin kafasına çarpıp halkı güldürmek içindir. Bunun adı Pastav' dır. Ortaoyunu san'atkârları arasında kullanılan birçok terimler vardır. Bu oyunun son üstadı rahmetli Kavuklu Ali Bey, Ortaoyunu san'atkârları arasında kullanılan terimleri ve delâlet ettiği mânaları sağlığında benim için bir cetvel halinde tesbit etmişti. Kavuklu Ali Beyin yaptığı bu lûgâtçede alt-

mışdokuz terim vardır. Oyun heyetine kol, oyuna giriz, oyun yerine palanga, oyun elbiselerine pusat, san'atkârların soyunup giyindikleri yere pusat odası, şakşağa pastav, zurnaya papara, defe panola, eve peçiz, düğüne piyav, çocuğa şorolo, söze peniz, çingeneye roman, araba kayarto, konuşmaya arazbar, deliye denyo, kahveye tato, kadına gaco, sarhoşa matiz, ruma balama deniliyordu. Bu sözlerin çoğu çingeneceden alınmıştır; eski kol oyunlarında çingenelerin de vazife gördüklerini Evliya Çelebiden öğrenmiştik; onyedinci asırdan beri bu oyunun türlü safhaları ve geçirdiği şekiller içinde eski çingene san'atkârlardan kalma kelimeler bir nevi ıstılâh halinde son zamanlara kadar ortaoyun san'atkârları arasında devam etmiştir. Nitekim Tanzimattan sonra Avrupa örneğine uygun tiyatroya ilk zamanlarda memleketimize gelmiş olan bazı İtalyan rejisörlerin emeği geçtiği için tiyatro terimleri arasına aslı İtalyanca olan birçok kelimeler girmiştir.

Ortaoyununun - konuşmalarda zekâ ile bulunacak güzel sözlere, tekerlemelere, taklitlere dayanmakla beraber - mevzuun ana hatları şöylece çizilmiş vakaları olduğunu söylemiştik; bunlardan kırk kadarı ötedenberi bilinmektedir. Selim Nüzhet Gerçek, yenileriyle beraber kırkaltı oyun adı tesbit etmiştir. [1] Ondokuzuncu asırda Macar akademisi adına Türk dili hakkında tetkiklerde bulunmak üzere İstanbul'a gelmiş olan Kunoş, o zamanın Ortaoyunu san'atkârlarından oynattırıp not almak suretiyle zaptettiği Büyücü oyununu 1880 yılında İstanbul'da Türkçe olarak neşretmişti. Ondan sonra, zaman zaman başka başka meraklılar Ortaoyunu piyeslerini oyun kollarından dinleyerek not edip kitap halinde hastırmışlardır.

Ondokuzuncu asır boyunca ve yirminci asır başlarında yetişmiş, yaşamış, türlü alanlarda başarılar göstermiş olan Ortaoyunu san'atkârları hakkında Selim Nüzhet, "Türk Temaşası" isimli eserinde, malûmat vermekte, bunlardan altmış yetmiş kadarının adını kaydetmektedir.

Ortaoyununun eskiliği

Ortaoyunu hakkında son yarım asır içinde bazı yazılar yazılmıştır. Bu arada oyunun yeniliği, eskiliği ve başlangıcı hakkında da yazıcılar başka başka düşünceler ileriye sürmüşlerdir. Bu görüşleri, ortaya konuluş tarihlerine göre sıralıyarak inceliyelim.

1904 yılında Fransızca La Revue Tehâtrale dergisinin Türk tiyatrosu hakkında yayınladığı özel sayıyı yazmış olan Adolphe Thalasso, bu eserinde Türk tiyatrosunu üç kısma ayırmıştır: Karagöz, Ortaoyunu ve müâsır tiyatro. Muharrir, eserinin Ortaoyunu faslında bu oyunun 1790 yılında Türk san'atkârları tarafından karagözün perdeden indirilip hayata ve meydana getirilmesiyle başladığı fikrini ileriye sürer; fakat bu hususta hiçbir vesika

[1] Selim Nüzhet: Türk temaşası. İstanbul. Matbaa-i Ebüzziya. 1930. Sayfa 132.

göstermez, hele bu tarihi nasıl tesbit ettiğine dar de hiçbir açıklamada bulunmaz. [1].

Türk dili hakkında tetkiklerde bulunurken Türk halkı arasında yayılmış ve kökleşmiş güzel san'at kollarından da bahseden Macarlı İgnacz Kunoş, 1908 de bu bahislere dair Almanca olarak Das Turkische volksschauspiel isimli bir eser neşrettiği gibi sonraları yazdığı Türkçe bir kitabında da Ortaoyunu tetkiklerine yer vermiştir. [2].

Muharrir Ahmet Rasimin de başka başka zamanlarda gazetelerde çıkmış makalelerini biraraya toplaması ile vücuda getirdiği "Tarih ve Muharrir" isimli eserinde "Bizde lû'biyat" ve "Ortaoyunu" başlıklı iki makale vardir. [3]. Ahmet Rasim, sonraları Akşam Gazetesinde de Karagöz ve Ortaoyunu hakkında makaleler yazmıştı. Kunoş ve Ahmet Rasim, Ortaoyununun ondokuzuncu asırda ortaya çıkmış bir halk san'atı olduğunu ileriye sürmüşlerdir; hattâ Ahmet Rasim bir yazısında, [4] Selim-i sâlis ve Mahmud-i sâni devirlerinde Ortaoyunu mevcut olmayıp bunun büyük bir ihtimal ile Abdülaziz zamanında revaç bulduğunu yazmıştır.

Mehmet Fuat Köprülü, oyunun eskiliğine inanmıştır. 1925 de neşrettiği bir yazıda [5] Hafız İlyas'ın İkinci Mahmut sarayındaki oyunlara dair verdiği izahlara işaret ederek çok mükemmel bir Ortaoyunu karşısında bulunduğumuzu söylemiştir. Köprülü, Evliya Çelebi'nin bahsettiği onyedinci asırdaki oyun kollarının da Ortaoyuncuları olduğunu, onun için bu oyunun Kunoşun zannettiği gibi yeni bir şey olmadığını ve tarihî bir eskiliği bulunduğunu ileri sürmüştür. 1927 yılında Eski İstanbul hayatına dair neşrettiğim bir sıra yazı arasında Lûbiyat kumpanyaları ve gösterdikleri hünerler kısmında onyedinci asırdaki oyun kolları hakkında Evliya Çelebi'nin yaptığı açıklamalara dayanarak o zaman oynanmış olan Bağçe, Gemici, Yahudi ile Çingenenin sevişmesi oyunlarını kaydetmiş, bu cins hikâye temsillerinin sonraları Ortaoyununa esas olduğu yolunda bir düşünce ileriye sürmüştüm. [6] Selim Nüzhet, 1930 da çıkan Türk temaşası isimli kitabında Ortaoyununun eskiliğini kabul etmemektedir; muharrir, Hafız Hıdır İlyas'ın İkinci Mahmut sarayına dair verdiği izahatı kısaca kaydetmekte ve Çavuş Aziz Bey'le Kör Mustafa Bey'in padişah huzurunda Kol oyunu oynadığı Hicrî 1235 - Milâdî 1819 - yılından evvel bu tarzda bir oyunun mevcut olmadığını ve bunun bir yenilik olmak

---

[1] Adolphe Thalasso: Le Thèâtre Turc. La Revue Thèâtrale. Numero special sur le Thèâtre Turc. Nouvelle Serie. No: 16. Août 1904. Paris. Sayfa 362 ve 368.

[2] Kunos: Türk halk edebiyatı. İstanbul. 1925. İkbal kütüphanesi yayımı..

[3] Ahmet Rasim: Tarih ve muharrir. İstanbul. 1329. (1913).

[4] Ahmet Rasim: Karagözle Ortaoyunu. Akşam gazetesi. 21. İkincikânun. 1925.

[5] Türkiyat mecmuası. Cilt 1. Sayfa 38 de 1. Numaralı not.

[6] Refik Ahmet: İstanbul nasıl eğleniyordu? 1927. İstanbul Sühulet kütüphanesi. Sayfa 77.

üzere vücuda getirildiğini söylemektedir. Selim Nüzhet, Kol oyununun gittikçe tekâmül ederek Hicrî 1252 senesinde buna Ortaoyunu isminin verildiğini kaydetmektedir. [1] Sabri Esat Siyavuşgil, Karagöz hakkında psiko-sosyolojik bir etüd olmak üzere neşrettiği değerli eserinde bir aralık Ortaoyunundan da bahsederek bu oyunun bir rivayete göre, onaltıncı asırda Kanunî devrinde, başka bir rivayete göre de, ondokuzuncu asır başlarında çıktığını söylüyor. [2].

Ahmet Rasim'in oyunun Abdülaziz devrinde ortaya çıkmış olacağına dair tahminindeki isabetsizlik meydandadır; yakın mazideki hayatımızın pek tanınmış olan bu dramatik eğlencesi, yukarıdanberi yaptığımız açıklamalarla meydana çıkmıştır ki, Abdülaziz'den önce Abdülmecit, daha geriye doğru İkinci Mahmut devirlerinde Ortaoyunu adı altında oynanıyordu; ondan önce de Kol oyunu adı altında birkaç asırdır biliniyor ve rağbet görüyordu.

Selim Nüzhet Gerçek, iddiasını Hafız İlyas'ın kitabındaki bir cümleye verdiği yanlış mânaya istinat ettirmektedir. Bu cümle, Çavuş Aziz Bey'in bu oyunun sarayda küşad edilmesine sebep olmuş sayılabileceğine dairdir. Hafız İlyas'ın baştan sonuna kadar incelediğimiz kitabında oyunun ondokuzuncu asır başında bir yenilik olmak üzere icat edildiği ve daha önce mevcut olmadığı mânasına gelecek hiç bir kayıt yoktur.

Sabri Esat Siyavuşgil'in bahsettiği "Ortaoyununun onaltıncı asırdanberi mevcut olduğu" yolundaki rivayet, son asrın Ortaoyunu san'atkârları arasında ağızdan ağıza gelenek şeklinde dolaşmış, oradan Selim Nüzhet'in Türk Temaşası isimli eserine geçerek red ve tekzip edilmiştir; bu yalanlama hakikatte hiçbir esasa dayanmamaktadır. Gerçi, onaltıncı asırdanberi mütekâmil şekli ile bir Ortaoyunun mevcut olduğunu açıkça meydana koyacak vesikalar yoktur; fakat Osmanlı Türkleri arasında ötedenberi dramatik eğlencelerin türlü şekillerde sürüp gittiği kitabımızın başındanberi anlatılmış olduğundan okuyucular bu rivayeti verdiğimiz izahlarla karşılaştırırlarsa asırlardanberi sokaklarda ve meydanlarda halk arasında oynanagelmiş kaba Farce'lar mahiyetindeki oyunların sonraları tekâmül ederek Kol oyununu vücuda getirdiğini, daha sonraları da bu oyuna Ortaoyunu adı verildiğini kolayca anlıyabilirler.

Ortaoyununun eskiliği, yeniliği bahsinde şimdiye kadar üzerinde durulan noktalardan biri de Raşit tarihindeki birkaç satırdır. Tarihçi, İkinci Mustafa'nın tahttan indirilmesiyle biten 1703 "Hicrî 1115' 'isyanından bah-

---

[1] Selim Nüzhet: Türk temaşası. Sayfa 103 ve 104 ve 107.

[2] Sabri Esat Siyavuşgil: Karagöz. İstanbul. 1941. Maarif Matbaası. Sayfa 84 de 1 numaralı not.

sederken [1] sekban başının asîler tarafından öldürüldüğünü gören İstanbul kadısı Seyyid Mahmut Efendinin korku içinde asîlerin her istediklerini yapmağa mecbur olduğunu anlatır; asîlerin "Bizim başladığımız bu işin bitmesi için âlimlerin, mollaların, ileri gelenlerin hepsinin bizimle beraber olması ve bize yardım etmeleri lâzımdır; hepsini buraya çağır, tezkerelere şöyle yaz, böyle yaz..." diyerek imlâya gelmez abuk sapık sözler yazdırdıklarını söyler ve manzarayı Yazıcı oyununa benzetir.

Ortaoyunu piyesleri arasında Yazıcı oyunu meşhurdur; acaba onsekizinci asrın meşhur muharriri Raşit, o benzetme ile bu tanınmış Ortaoyunu piyesinden mi bahsediyor? Bu noktayı ilk defa kurcalayan ve Raşit tarihindeki fıkra ile Ortaoyunu arasında münasebet arayan Ahmet Rasim olmuştur. [2] Ahmet Rasim, kesin bir sonuca varamamış, zaten Ortaoyununun eskiliği hakkındaki başka vesikaları da görmemiş olduğu için bu oyunun Abdülaziz devrinde başlamış olması ihtimaline dair yanlış tahminini yazıya geçirmiştir. Mehmet Fuat Köprülü, çeşitli vesikalara dayanarak Ortaoyununun eskiliğine inandığı için Raşit tarihindeki fıkrayı da kanaatinin vesikalarından biri saymaktadır. [3]. Selim Nüzhet Gerçek ise, Raşit tarihindeki bu kaydın düşündürücü olduğunu söylemekle beraber: "Ortaoyununda bu tariflere uygun bir yazıcı oyunu olduğu için bunların ikisinin bir olduğunu meydana çıkarabilmek çok dikkate şayan bir meseledir; zira bir olduklarına hükmedilecek olursa bu tarihlerde Ortaoyununu mevcut telâkki etmek icap edecek. Ben buna kani değilim." demektedir. [4] Selim Nüzhet Gerçek, yazıcı oyununun mukallitlere ait bir oyun olmasına ihtimal vermekte ve şu cümleyi de eklemektedir: "Esasen taklit, Selçuk saraylarına varıncaya kadar bütün Şarkta rağbet görmüş bir san'attır.".

Selçuk sarayındaki taklidin mahiyetini biliyoruz; birçok kimselerin rol aldığı, içinde konuşmalar bulunan, bir vakayı anlatan, temsilî bir taklit. Osmanlı tarihinde gördüğümüz mukallitlerin birçok oyunlarında da bu dramatik manzara meydandadır. Yazıcı oyunu da, sonraki temsillerinde görüyoruz, tamamiyle daramatik bir oyundur.

Karagöz

Eski Türklerde dram bahsini incelerken Karagöz oyunundan da birkaç satırla olsun bahsetmeden geçmeyelim. Şark mistisisminin verimi olan Karagöz oyunu, karanlıkta beyaz perdenin arkasında ışık yakarak, deriden kesilmiş ve boyanmış insan tasvir-

---

[1] Raşit tarihi: İstanbul. 1282. (Milâdî 1865) Cilt 3. Sayfa 23 ve 24.
[2] Ahmet Rasim: Tarih ve muharrir. İstanbul. 1329 (Milâdî 1913).
[3] Türkiyat mecmuası. Cilt 1. İstanbul. 1925. Sayfa 38 de 1 numaralı not.
[4] Türk temaşası. Sayfa 102 ve 103.

lerini bu ışığın yardımı ile perdeye aksettirerek bu hayalî şahısları konuşturmak ve onlara bir vaka temsil ettirmek oyunudur. Pek eski çağlarda Hintte, Çinde, Milâddan osnra dördüncü asırda Cavada, sonraları Türk Moğollar arasında bu oyunun oynatıldığına tarih bilgisi şahitlik ediyor. Asya Türkleri ve İrandaki Türk aşiretleri arasında bu oyunun oynatılmasına devam edildiğini biliyoruz; bir taraftan da Türklerin onu Araplara tanıttığı zannedilmektedir. Onbirinci asırdan itibaren bazı Arapça eserlerde bu oyundan bahsedildiği görülmektedir. Onüçüncü asırda Mısır'da hüküm süren Türk memlûkleri zamanında orada bü oyun hakkında Arapça bir eser yazılmıştır. Bütün bu devirlerde gölge oyunu, hayâl oyunu, hayâl gölgesi gibi isimler verilen bu oyunda tasavvufî bir mahiyet düşünülmüştür. Perdenin arkasındaki tek san'atkâr perdeye aksettirdiği hayâllerle nasıl türlü türlü oyunlar oynuyorsa, kâinatı ve insanları yaratmış olan Allah da öyledir; onun elinde asılsız varlıklar halinde insanlar, görünüşte birtakım oyunlar oynuyorlar, fakat ara yerden perde kaldırılırsa ortada tek san'atkâr kalır, bu Allahtır. Zaten daha evvelki çağlarda Hintte ve Cavada da gölge oyununa böyle mistik bir mahiyet veriliyor, hayatın ve insanların birtakım geçici hayâllerden ibaret olduğu yolunda telâkkiler hüküm sürüyordu. Anadolu Türkleri arasında onbeşinci asırdan itibaren perdede hayâl oyunu oynatıldığı bilinmektedir; bilhassa onaltıncı asra ait vesikalar boldur. Bu oyun, gittiği yerlerde san'atkârlar tarafından yerli hayatın özelliklerine göre şekiller almış, o yerin yaşayişına uygun tipler perdeye çıkarılmıştır.

Osman oğullarının saltanati zamanında İstanbul'da ve başka birçok Türk şehirlerinde oynatılan ve yakın zamanlara kadar devam eden Karagöz oyununda iki mühim şahıs Karagöz ve Hacıvattır. Karagöz, pervasız, sade, açık kalbpli olan halkı temsil eder. Hacıvat tahsil görmüş, merasim ve teşrifata tâbi, dalkavuk ruhlu, işinin çıkarına bakan bir tiptir. Bunlardan başka Türk mahallesinin kadın, erkek birçok tipleri bütün özellikleriyle bu perdede temsil edilmiştir. Karagöz oyunu, tek bir san'atkâr tarafından bu tiplerin her biri sahneye getirildikçe onların konuşma, şiyve ve huy taklitleri yapılarak, nükteli sözler sarfedilerek, arada ayni zamanda bir vaka yürütülerek oynatılır. Kaba taslak bir mevzu, san'atkârın zekâsı, kabiliyeti, ustalığı, güzel ve güldürücü söz söyleme hüneri sayesinde temsil edilir. Karagöz piyesleri şifahîdir, tulûata dayanarak vücuda getirilir. Bu piyeslerde Osmanlılar devrindeki içtimaî hayatını realist bir görüşle ve mahallî renklerle çizilmiş akisleri yaşar. Yalnız saray ve din, bu oyuna konu yapılmamıştır; yeniçeri ocağı açıktan açığa alay mevzuu olmamışsa da, zorbalarla zaman zaman alay edilmiştir; halk arasındaki batıl inanışlar bile alay mevzuu olarak alınmıştır. Karagöz piyesleri içinde mahalle rezaletlerini teşhir edip seyircileri eğlendiren farce mahiyetinde şeyler bulunduğu gibi ahlâk,

örf ve âdet komedileri mahiyetinde olanlar da çoktur ve bunların mühim bir kısmı içtimaî hicivlerdir.

Karagöz oyunu hakkında yerli ve yabancı müellifler tarafından türlü bakımdan incelemeler yapılmış, birçok etüdler neşredilmiştir. Şifahî karagöz piyeslerinden bazıları da ondokuzuncu ve yirminci asırlarda karagözcülere oynatılarak dinlenip o san'atkârların oynayış şekillerine göre not edilmiş, bu suretle kâğıda geçirilip bastırılmıştır. Denilebilir ki, Karagöz oyunu hakkında oldukça geniş bir bibliyografya meydana gelmiştir. Karagöz oyununun tarihi ve tahlili hakkında yazılmış olan yabancı dillerdeki eserler içinde etraflı bilgi vereni Ritter'in 1924 de Hannover'de basılmış olan Karagöz adlı eseriyle Georg Jacob'un 1925 de yine ayni şehirde basılmış olan Geschichte des Schattenteatra Gölge tiyatrosu tarihi isimli kitabının Türklere ait faslıdır. Jacob'un bu eserinin Türklerde Karagöz faslı Orhan Şaik tarafından dilimize de çevrilmiş, 1938 de İstanbul'da Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Kolu Yayınları arasında bastırılmıştır. Dilimizde yazılan derli toplu eser ise Selim Nüzhetin 1930 da çıkan Türk temaşası ve Sabri Esat Siyavuşgil'in 1941 de Maarif Vekilliğince bastırılmış olan Karagöz isimli kitaplarıdır. Sabri Esat Siyavuşgil'in eseri Basın-Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğünce Fransızcaya çevrilerek bastırılmıştır.

Eski Tiyatro eserlerimiz

Karagöz temsillerinde olduğu gibi Ortaoyunu, Kol oyunu ve daha gerilere doğru zamanlarda sokaklarda ve meydanlarda oynanmış olan her türlü dramatik oyunların tiyatro nevileri içindeki mahiyet ve mevkiini şöylece tesbit edebiliriz: Bunların bir kısmı sadece mahalle rezaletlerini canlandıran, halkı kabaca güldürüp eğlendiren Farce cinsinden şeylerdir; bir kısmı ise zarif mizah çeşnisi arasında tenkit eden, hicveden Comedielerdir. Bizim kanaatimize göre, bunların muharrirler tarafından yazılmış piyesleri yoktur. Mudhik ve mukallitler içtimaî hayat sahnelerini karikatürize ederek ortaya çıkarıyorlar, cemiyet içinde olmuş, akisler bırakmış hadiseleri taklit ve tekrar ederek oynuyorlardı. Mevzu kaba taslak çizilerek ve roller mudhik ve mukallitler arasında dağıtılarak oyuna başlanıyor, san'atkârların zekâ ve kabiliyetlerine göre söylenen sözler ve yapılan tuhaflıklarla oyun devam ettiriliyordu. Sabri Esat Siyavuşgil, karagöz oyununda temsil edilen piyeslerden bazılarının o zamanki yaşayışta, içtimaî hayat vakaları arasında mevcut olan asıllarını bulup ortaya koymuştur. [1]. Tarihçi Ahmet Refik onaltıncı asırda İstanbul Hayatı isimli eserinde Hicrî 973 "Milâdî 1565" tarihli bir hüküm neşreder. [2]. Bu hüküm, Arap Fatma adında uygunsuz bir kadının evini basma-

---

[1] Sabri Esat Siyavuşgil: Karagöz. İstanbul. 1941. Sayfa 77 ve 78.
[2] Ahmet Refik: Onaltıncı asırda İstanbul hayatı. İstanbul. 1935. Sayfa 38.

ğa gelen mahalleliye karşı: "İmamınıza, kadınıza ve şeriatinize lâ'net!" diye küfürler savurduğu ve esasen iffetsizlik ettiği için cezalandırılması hakkındadır. Karagöz oyunundaki Kanlı Niğar piyesinde de böyle meşrebi hafif bir kadının evini basmağa gelenlere hücumu görülür. Ahmet Refik'in Bâbıâli evrak hazinesinden çıkarıp neşrettiği vesikalardan biri de onaltıncı asır sonlarına doğru İstanbul kadısına padişahtan gönderilmiş olan bir hükümdür: Bazı kimselerin isimleri sayılarak bunların kadınlar hamamına girip çıplak kadınları korkuttukları ve ahlaksızlık ettikleri için cezalandırılmaları bildirilir. [1] Karagözdeki hamam oyununda da Gazi Boşnak isimli zorbanın kadınlar hamamına saldırdığını görüyoruz. Sabri Esat Siyavuşgil'in verdiği misaller, eski içtimaî hayatımıza ait vesikalarla karagöz piyesleri mevzularının karşılaştırılması suretiyle çoğaltılabilir; Ortaoyunu piyesleri de ayni suretle incelenip eski içtimaî hayat vesikaları ile karşılaştırılırsa elde edilecek netice budur.

İsmail Hami Danişmend, asırlarca matbaasız kaldığımız için, o yüzden birçok yazmaların basılmamış ve şurada burada kaybolmuş olmasına, İstanbul'un geçirdiği büyük yangınların binalarla beraber birçok eserleri kül ettiğine işaret ederek belki bir gün eski oyunlara ait piyeslerden birkaçının meydana çıkması ihtimal içinde olduğunu söylüyor. [2] Bizce böyle bir ümide de bel bağlamamalı. Bu, iyi ve tiyatro tarihimiz için elbette bir zenginlik teşkil edecek olan bir keşif olur; fakat bizce halk arasında yıllarca anlatılmış olan masallar, söylenmiş olan şiirler, türküler, tekerlemeler, bilmeceler nasıl şifahî edebiyat verimleri ise bunlar da öyledir. Nitekim ondokuzuncu asra ve daha sonralara ait Ortaoyunu ve Karagöz piyesleri de oynatılıp dinlemek suretiyle not edilerek sırf o temsilde rol almış olan san'atkârların buluş ve ifadelerine göre kâğıda geçirilmedi mi?

Danişmend'in yine ayni yazısında söylediği gibi: "dans, musiki, jest, sahne oyunu ve tulûat asırlarca insanları tatmin edecek bir tiyatro san'atı yaşatmağa kâfidir. Eski Romalıların Atellana ismindeki piyessiz oyunları ile İtalyanların Commedia dell'Arte dedikleri tulûat oyunları işte ancak bundan dolayı asırlarca devam edebilmiştir; tabiî bu nevi oyunlar tiyatro edebiyatı ile değil, tiyatro san'atı ile alâkadardır.".

Osmanlılar devrindeki dramatik san'at mensupları mektepsiz, görenekle, ocaktan yetişmiş, birbirlerinin ma'iyetinde çıraklıktan ustalığa çıkmış kimselerdir; zekâ, istidat ve görenek başlıca sermayeleri, taklit ve nükte yapmak hünerleridir.

---

[1] Ahmet Refik: Onaltıncı asırda İstanbul hayatı. Sayfa 38.

[2] Cumhuriyet Gazetesi. 19 Birinciteşrin (Ekim) 1942. Sayfa 2.

KÖY OYUNLARI

KÖY OYUNLARI

Köy tiyatrosu

Son yıllar içinde Anadoluda uzun müddet kalıp halk âdetleri ve halk örfü ile yakından ilgilenen bazı aydınlarımız, garptan gelme dram san'atı ile henüz temas etmemiş olan insanlar ve umumiyetle köylüler arasında yaşayan nev'i şahsına mahsus bir halk tiyatrosu görmüşlerdir. Bu tiyatronun esası kollektif mevzuları piyessiz, suflörsüz, dekorsuz, bazan makiyajlı, bazan makiyajsız olarak açık havada temsil etmektir.

Bir aralık Erzincan Millî Eğitim Müdürü bulunan maarifçilerimizden Avni Arınç, Erzincan Eğitmen kursunda bu cinsten bir tiyatro oynayan köy delikanlılarını dinleyip şifahî piyesi not ederek kâğıda geçirmiş, çektirdiği fotograflariyle beraber bu köy tiyatrosu hakkındaki bir yazıyı İstanbul'da Yeni adam dergisine göndermişti. Bunlar derginin 221 ve 226 ncı sayılarında çıkmıştır. Ressam Abidin Dino ile şair Nail de Batı Anadoluda gördükleri bu çeşit bir halk tiyatrosundan alâka ile bahsetmişlerdir. [1] Bunlardan başka Ahmet Kudsi Tecer bu konuda verdiği bir konferansı broşür halinde neşretmiştir. [2]. Her yıl Anadolunun başka bir köşesini Millî Eğitim Bakanlığı adına bir heyet içinde gezerek musiki ve folklor derlemeleri yapan Halil Bedi Yönetken de muhtelif dergi ve gazetelerde çıkmış makalelerinde Anadolu Halk Musikisinden, rakslarından bahsederken bazı köylerimizde gördüğü dramatik halk oyunları hakkında da malûmat vermiştir.

Son yıllar içinde Anadoluda yapılmış olan bu folklor incelemeleri bizim için çok değerlidir; bu müşahade ve tetkiklerin ortaya koyduğu şey, halk arasında ağızdan ağıza geçerek nesiller boyunca yaşıyan şiirler, türküler, hikâyeler ve benzerleri gibi şifahî halk edebiyatı eserleri arasında bir de dramatik nev'in bulunmakta olmasıdır. Geçmiş asırlarda İstanbul eğlenceleri arasında gördüğümüz halk tiyatrosunun İstanbul dışında ve şehirlerden uzak köylerde dahi mevcut olduğu bu suretle açıkça tesbit edilmiş oluyor.

A. K. Tecer ve H. B. Yönetkenin Anadolu içinde yapmış oldukları tetkikler bahsimize oldukça açıklık ve aydınlık verecek mahiyettedir. A. K.

---

[1] Hüsameddin Bozok: Tulûat tiyatrosu başlıklı makale. Türk tiyatrosu mecmuası. Sayı 108. İstanbul. 15 İkinciteşrin 1939.

[2] Ahmet Kudsi Tecer: Köylü temsilleri. Ankara 1940. Çığır yayımı.

Tecer, Anadolu köylüsü arasında gördüğü temsilleri dinle ilgisi olanlar, dinle ilgili olmayanlar şeklinde iki bölüme ayırmıştır; birinci kısımdan olanlar Alevî köylerine aittir. Bunlardan bir tanesi hakkında kitabımızın "Anadoluda dinî temaşa" bahsinde malûmat vermiştik. Bir kısım oyunlar da geleneğe uygun bir tema ile geleneğe uygun tiplere sadık kalarak muhite ve zamana göre az çok mahallî bir hususîlik ve beşerî bir mânâ almış eğlenceler mahiyetindedir. Bu cins oyunlarda komik karakterler daha çok inkişaf etmiştir. Bu gurup temsiller hemen umumiyetle Farce şeklini alırlar. A. Kudsî Tecer'in anlattığı Elekçi oyunu bunlardandır.

Elekçi Oyunu

Anadolunun birçok yerlerinde çingenelere elekçi denilir. Bu oyunda da elekçi taklidi yapıldığı için oyuna bu isim verilmiştir. Oyunun Yozgat havalisine ait bir şekli şöyledir: Şahıslar iki erkekle iki kadından ibarettir, fakat oyunun birçok safhalarında seyirciler de oyuna iştirak ederler. Erkeklerden biri elekçi oğlu olur. Bunun yüzü una bulaştırılır, sırtında kötü, yırtık bir elbise vardır, göğsüne yastık sokar, sırtına kollu aba giyer, üzerinde yedi sekiz tane çan vardır.

İkinci şahıs Kenan oğludur. Süslü, iyi giyimli bir efe kılğındadır. Kadınlar da güzel giyinirler. İki tane de tilki kılğına girmiş insan vardır.

Önce Eelekçioğlu meydana gelir, seyirciler arasından köyün kâhyası rolünü yapan birisine:

— Bir çift kızım var; getireyim, oynatayım mı??..

Diye sorar.

— Olur.

Cevabını alır. Sonra:

— Bize bir kaz damından, bir çulluk damından yer lâzım; biz bu kışı burada geçireceğiz.....

Der. Kâhya:

— Öyle ise dur bakalım, komşuları çağıralım.

Cevabını verir. Derken muhtar gelir, işe karışır. Bu da seyirciler arasından biridir. Elekçinin köye gelmesine, orada oturmasına razı olurlar. Kızları taşımak için de elekçiye iki hayvan verirler. Bunlar da delikanlılardan seçilir. At rolüne çıkan gençler, hayvan taklidi yaparak dört ayaklı olurlar, kızlar bunların üstlerine binerler. Hayvanlar, bir türlü yürümez; aksilik eder, topallar, kızları düşürmeğe çalışır. Elekçi kızar, muhtara çatar:

— Hayvanların sakatını vermişsin!

Nihayet köye varılınca kızlar hayvanlardan inerler. Elekçinin altına bir iskemle verilir. Bu da delikanlılardan biridir. İskemle taklidi yapan adam, elekçi oturacağı sırada geriye doğru gider, elekçi yere düşer. Bir za-

man da bu şakalar sürer. Gelinler ortaya geldikten sonra tilkiler ortaya çıkarak gelinlerin eteklerine sürünürler, elekçi onları koğup kaçırır ve böbürlenir:

— Yiğit değil miyim, ağa?

ve güldürücü sözlerle kendisini metheder. Bu sırada Kenanoğlu bir na'ra atarak meydana gelir; elekçi korkup kaçar, saklanır, Kenanoğlu kızları tutar, birlikte oynamağa başlarlar. Elekçi sinsi sinsi gelerek yere yatar, havaya kaldırdığı bir ayağı ile tüfek taklidi yaparak sözde ateş eder, Kenanoğlunu öldürür. Kızlar ölünün başucunda ağlayıp ağıt yakarlar, mersiyeler söylerler:

Eşin mezarını derin eyleyin;
Üstüne su serpin, serin eyleyin.
Kenanoğlu ölmüş dediler,
Kızlarını gelin eyleyin.
Alçak tepeleri gölge basmaz mı?
Suçu olan yiğidi Beyler asmaz mı?
Bir yiğidin iki dostu olsa,
Dostu da buna yanmaz mı?

Oyunun teması budur. Bu tem etrafındaki sözler tulûattır. Bu oyun, geniş bir sahada yayılmıştır, birçok ilâvelerle oynanan şekilleri vardır, elekçi ile rakıybi olan efe asıldır, bu tipler değişmez.

Orta Anadoluda örf ve âdet komedileri

Başka bir gurup halinde toplanması mümkün birtakım oyunlar daha vardır ki, bunlarda sabit bir tem ve sabit tipler yoktur. Bunlar köylerin hayatından, şehirlilerle temasdan alınmış ilhamlarla zekâ ve hâyâl edici kuvvet yardımı ile vücuda getirilmiştir. Bunlarda umumiyetle günlük hadiseler takip ve temsil edilir. Eskişehir köylerinde oynanan Şeytan oyunu bunlara bir örnektir. Bu oyunu oynamak için meydanda bir ateş yakılır. Delikanlılar bu ateşin etrafında bu oyunu oynarlar. Oyunda üç şahıs vardır: Kadın, kocası, şeytan. Kadının kocası, yüzü ise boyanmış bir adamdır; şeytan yakışıklı bir delikanlıdır. Karı koca ateşin etrafında oynarlarken şeytan işaretler yaparak kadını ayartmağa çalışır. Kadın şeytana kapılır, beraber kaçarlar; koca onları yakalar, karısını şeytandan soğutmağa uğraşır. Seyircilerin ruhî isteklerine göre oyun ya neşeli, ya kötümser bir netice ile biter.

Tecer, bize bunlardan başka Ankara havalisinde Kızılcahamam köylerinde, Sivas dolaylarında derlenmiş bazı oyunları daha anlatıyor. Bunlardan Sivas köylerinden derlenmiş bir tanesi var ki, taşıdığı realist karakter ve satirik mahiyet itibariyle dikkate lâyıktır. İki fasıllık olan bu oyunda şehirden gelmiş, gezici bir tüccar kılığına giren şahıs köylülere türlü tatlı söz-

lerle borcuna mal satar; pabucunu çıkarıp altına yazar: "Filâncaya şu kadar kuruşa filân şeyi sattım; parasını harman zamanı alacağım..." İkinci fasılda tüccar kılıklı adam yine ortaya gelir, evvelce mal sattığı köylüyü bulur, alacağını ister; köylünün parası yoktur; bu sefer tüccar daha başka kimselerle beraber gelmiştir, yanındakiler ellerinde tuttukları mendillerin ucunu düğümleyerek yaptıkları turalarla köylüyü döverler.

Bu köy temsillerinin bir kısmı, - meselâ Alevî köylerindeki Kış yarısı töreni gibi - İslâmlıktan öncelere, pek eski çağlara ait dinî inanışların izlerini taşıdığına göre bunların Anadoluya gelen Türklerle beraber Orta Asya'dan geldiği ve bu sebeple eskiliği meydandadır. Bu oyunlar o zamandanberi de pek ufak tefek değişikliklerle Anadolu Türkleri arasında asırlarca oynanmakta devam etmiştir.

Günlük hayatın ilhâmlarını ihtiva eden oyunlardan meselâ şeytanın kandırdığı kadın oyununda açık bir Moralité göze çarpmaktadır. Bu oyun Anadolu köylüsünün düşünce tarzına göre bir ibret dersi veriyor: Kocalar karılarına dikkat etmezlerse kadın şeytana kapılıp doğru yoldan çıkabilir.

Dayak yiyen köylü oyununda ise Osmanlı İmperatorluğu zamanına ait bir hayat tablosu var, şehirli tüccarın köylüye üstün ve bazan da zulm edici vasfı açıkça hicvediliyor.

Ahmet Kudsi Tecer'in bize anlattığı bu oyunlara Halil Bedi Yönetken'in topladığı oyunlardan da birkaçını ilâve edelim. H. B. Yönetken, Kırşehir'in Mucur ilçesinde gördüğü Bebek oyununu anlatıyor. Bu oyunda köylülerden biri yere yatar, üzeri çarşafla örtülür, bu adam gebe imiş gibi doğum sancıları taklidi yapar; yanında ebe rolü yapan bir erkek vardır; gebe kadın taklidi yapan adam bir aralık çarşafın altında gûya doğurur; ebe, biri kız biri oğlan iki çocuk doğduğunu haber verir; iki kukla bebek, yerde yatan adamın üstünde görünür; çengi havası çalar, bebekler oynamaya başlarlar. Eğlence bu suretle devam eder.

H. B. Yönetken, Çankırı çevrelerindeki incelemelerini anlatırken orada gördüğü samut [*] oyunundan da bahsetmektedir. Bu, kalabalık bir kütlenin dilsiz taklidi yaparak oynadığı bir oyundur. Bu oyuna girenler kayıtsız şartsız ebeye teslim olmakta, o ne yaparsa onu yapmaktadırlar. Bu suretle bazı kuvvet ve tahammül denemeleri de yapılmaktadır.

Yönetken'in bize bildirdiği dramatik halk oyunlarından bir kısmı da Elâzığ çevrelerine aittir. Eski Elâzığ âdetleri arasında bir deve oyunu vardır. Bu oyunda iki kişi bir örtünün altına girerek deve şekli yaparlar, biri deveci, biri de Fati olur, oyuna davul zurna arkadaşlık eder, birlikte oynar-

---

[*] Sessiz demektir.

lar. [1] Elezığda temsilî diğer bir oyun da şudur: Bir erkeğin başına yazma sararlar, kadın kıyafetine sokarlar, bir sedire oturturlar. Bir erkek gelir, bu sahte kadına sataşır, türlü şakalarla tekliflerde bulunur, sözünü geçiremeyince bıçak çeker, tabanca ile korkutmak ister, fakat kadın bunların hiç birine aldırmaz; nihayet erkek kadını "Seni alacağım".. der, kadın o zaman razı olarak kalkar, çalgı çalarken beraber oynamağa başlarlar.

Görülüyor ki, bu oyunların birçoğu, rakstan evvel bir nevi önoyundur.

Alevî Köylerinde iki Komedi

Yönetken, 1943 yılı yazında Tokad vilâyetine bağlı Alevî köylerinden birinde hazır bulunduğu eğlenceleri şöyle anlatıyor:

Köylüler, birçok köy oyunları, Samahlar, halaylar ve diğer oyunlar oynadıktan sonra köylü aktörler, kadın erkek, çoluk çocuk bütün köy halkının çevirdiği büyük bir daire ortasında bize bazı halk temaşaları gösterdiler; bunları ta dedeleri zamanındanberi oynadıklarını söylediler. Bu oyunların menşei hakkında bir şey bilmiyorlar. Halk, bu san'at nev'ine, yani temaşaya karşı çok büyük bir ilgi besliyor, halk artistleri makiyajları ve kıyafetleri içinde hayretlere şâyân bir oyunculuk iktidarı gösteriyorlar.

Dede veya Arap oyunu. Şahıslar, sahaya çıkış sırası ile, çıplâk bir merkep üstünde yüzü siyaha boyanmış, takma uzun beyaz sakalı, koca bıyıkları, başında açık renk uzun külâhı, elinde değneği, sırtında abası ile bir dede. Yanında eşeği tutan ve yeden bir uşak var. Mükemmel bir surette kadın kıyafetine girmiş bir köylü, gelin rolünü yapıyor. Haşarı çıplak: ayağındaki pantalonunun parçaları dizlerine kadar kıvrılmış, belinden yukarısı ve bacakları çıplak bir adam. Kolsuz: kolları arkasına bağlanmış, başında keçi derisinden büyük bir külâh, boynunda yere müvazi uzun bir değnek bulunan bir adam. Zeybek veya yürük karısı, dedenin eşi, arkasında bir beşik bağlıdır, eliyle durmadan yün eğiriyor.

Oyun: Davul zurna çalmaya başlıyor, dede merkep üstünde doğruluyor, merkeple didişiyor, onu yere yuvarlıyor, davul zurna oyun havası vurmağa başlayınca dede kalkıyor, merkebini de kaldırıyor, kendi kendisine oynamağa başlıyor. Bu sırada gelin meydana çıkıyor. Dede onun yanına gidiyor, fakat gelin ona yüz vermiyor, şartları var: Dedenin merkep gibi zırlamasını, eşeğin semerini sırtına alıp yerlerde yuvarlanmasını istiyor; dede bunları yapıyor, fakat gelin şartlarını çoğaltıyor, dede gelinin her istediğini yapmakla beraber bir yandan da kendisini medhetmeğe başlıyor: Benim gibi bir dede, sekiz karıya lâyık, biri şöyle yapmalı, biri böyle yapmalı... Gelin bu sözlere kanıyor, beraber yere yatıp oynaşmağa başlıyorlar, sonra ayağa kalkarak davul zurna ahengiyle karşı karşıya raksediyorlar; bu sı-

[1] Halil Bedi Yönetken: Elâzık müzik folkloru. Varlık dergisi. Sayı 274. Aralık 1944.

rada haşarı çıplak ortaya çıkıyor. Onu görünce dede kaçıyor, gelin saklanıyor. Haşarı çıplak: "Bu köyün kâhyası nerede?" diye bağırıyor. Kâhya geliyor. Haşarı çıplak hiç yoktan bir kavga çıkarıp gürültü ediyor, sonunda da kâhyayı tehdit ederek gelinin getirilmesini istiyor. Gelin getiriliyor. Haşarı çıplak, onu görünce keyfinden oynamaya başlıyor, taklak atıyor, akrobatik hareketler yapıyor. Çıplak, geline kendisine varmasını söylüyor, gelin evvelce dedeye söylediği sözleri buna da söyliyerek aynı şartları ileri sürüyor, haşarı, bu şartları kabul ediyor; onlar oynaşırlarken bu sefer ortaya kolsuz geliyor, ötekiler kaçıyorlar. Meydan boşalınca dede yine ortaya gelip gelini arıyor, buluyor, ona sataşmaya başlıyor, bu sırada dedenin karısı üstlerine gelip onları yakalıyor. Karı koca kavgası başlıyor. Bu sırada gelin bir tarafta yalancıktan ağlamağa başlıyor; dede onu teselli ediyor; gürültüye bütün oyuncular geliyorlar. Meydan kalabalıklaşıyor, kavga yatıştırılıyor, Sin sin oyunu oynuyorlar. [*] Ateş üstünden atlıyorlar, daha sonra birbirlerinin ellerini tutarak halka yapıyorlar, arasından birer birer atlıyorlar, çeşit çeşit hünerler gösteriyorlar.

Geyik oyunu: Bir çula sarılmış, dört ayak vaziyetinde, başında boynuzlar, göz makamında aynalar takılı bir adam, geyik taklidi yaparak ortaya geliyor; yanında rehberi vardır. Rehber de makiyajlıdır. Davul zurna çalmağa başlıyor, geyik oynuyor, bir aralık yere yuvarlanıyor. Rehber, "Geyiğe nazar değdi, maşallah deyin!" diye bağırıyor. Davul zurna durmuş, halk meraktadır. Geyiğe nazarın fenalıklarını gidermek, onu çarpan cinlerden kurtarmak için kurşun dökülüyor. Geyik iyileşip ayağa kalkıyor, davul zurna yeniden vurmağa başlıyor, geyik etrafındakilere saldırarak herkesi kaçırıyor ve kahkahalar arasında yürüyüp gidiyor, oyun bitiyor. [1].

Köy temsilleri ve tuluat tiyatrosu

Anadolu köylüsünün dramatik eğlenceleri, manzarası kalın karakalem çizgileriyle belirtilmiş bir halk tiyatrosunun pek eski zamanlardanberi hiç bir şehir tesiri ve şehirdeki oyunların taklidi mânasını taşımamak üzere devam ettiğini göstermektedir. Köy temsilleri hakkındaki folklor tetkikleri yeni zamanların eseri olmakla beraber meydana çıkarılmış ve neşredilmiş olan oyunların eskiliği, mahiyet ve manzaralarından, kolayca ve aslâ tereddüt edilmeyecek şekilde anlaşılmaktadır. Son kırk elli yıl içinde İstanbul'dan

[*] Sin sin oyunu, orta yerde yakılan bir ateşin etrafında toplanarak onun üstünden atlamak suretile yapılan bir oyundur. Bir kısım orta Anadolu köylerinde bilinir ve oynanır. Türklerin şamanlık dininde bulundukları sırada böyle bir ibadetleri vardı; orta yerde bir büyük ateş yakılır, alevlerin alacağı istikamete bakılarak o yıl bolluk olup olmayacağı hakkında hükümler verilirdi. Hakan ve bütün büyükler bu merasimde bulunurlar, ateşin üstünden atlamak suretile bir nevi dinî tören yapılırdı.

[1] Halil Bedi Yönetken: Anadoluda Türk halk temaşası. Varlık dergisi. Sayı 272. 1 İkinciteşrin "Kasım" 1944.

bazı Tulûat tiyatrosu kumpanyalarının Anadoluya giderek temsiller verdiklerini biliyoruz; fakat İstanbul'dan giden bu kumpanyaların faaliyeti hem belli başlı şehirlere münhasır kalıp köylere kadar işlememiştir, hem de Tulûat kumpanyalarının oynadıkları oyunlarla bu köy temsilleri arasında hiçbir bakımdan münasebet yoktur. Bu itibarla tamamiyle mahallî hususiyetler taşıyan köy temsillerinin İstanbul'dan son yarım asır içinde Anadoluya gitmiş Tulûat kumpanyaları tesiriyle ortaya çıkmış olabileceği bir ihtimal halinde bile hatıra gelemez; aradaki kaynak, karakter ve hususiyet farkları çok açıktır.

Anadolu halk rakslarında dram unsurları

Anadoluda asırlardanberi büyük bir kitlenin eğlenme ve coşma heyecanına cevap teşkil eden halk rakıslarını kitabımızın konusu bakımından incelemekte özel bir fayda vardır.

Anadolu halk rakıslarında pek eski zamanlardanberi devam edip gelmiş birçok figürler vardır ki, bunlar bize millî âhenk ve estetik ölçüleri içinde geçmiş zamanların hatıra ve itikatlarını nakletmektedirler. Bunların mühim bir kısmı eski Türk dininin çeşitli tezahürleri olan dinî dramlardan kalma parçalardır; zamanla aslî hüviyetlerini kaybederek ve cemiyet içinde eğlence haline gelerek tekrarlana tekrarlana bugüne kadar erişmişlerdir.

Son zamanlarda memleketimizde folklor çalışmaları ilerleyip çoğaldıkça Anadoludaki halk şiirleri ve halk musikisi ile beraber halk oyunları da dikkati çekmeye başladı; bazı tarama seyahatleri tertip edildi ve dağınık olmakla beraber, İstanbul ve Anadolu dergilerinde birçok da neşriyat yapıldı. Bu neşriyat halk şiirlerine ve halk türkülerine aittir, fakat içlerinde konumuzu ilgilendiren kısımlar da vardır. İstanbul Konservatuvarının tertip etmiş olduğu Anadolu seyahatleri hakkında Mahmut Ragıp Gazimihalin bazı neşriyatı [1] ve Millî Eğitim Bakanlığı adına her yaz Anadoluda gezip çalışan Halil Bedi Yönetken ve Muzaffer Sarısözen'in muhtelif dergi ve gazetelerde çıkmış olan makaleleri, mevzuumuz bakımından ehemmiyetlidir. Bu musikici muharrirler, yarınki Türk san'at tarihçisinin büyük bir dikkat ve ehemmiyetle telâkki edeceği birçok orijinal malzeme toplamışlardır. Gerek bunların, gerek şimdiye kadar çeşitli dergilerde dağınık olarak neşriyat yapmış olan başka folklorcuların yazılarında ve şahsen Anadolu seyahatlerimizde ilgilendiğimiz bu çeşit oyunlarda dram san'atı ile alâkalı gördüğümüz birçok maddeler vardır.

Her şeyden önce bir umumî müşahade olarak şunu kaydetmek icap eder: Anadolu halk rakıslarından bilhassa iki veya daha fazla kimsenin ve

[1] Mahmut Ragıp: Şarkî Anadolu türkü ve oyunları. İstanbul. Evkaf Matbaası 1929.

bazan oldukça büyük bir kalabalığın birleşerek oynadığı toplu oyunlarda açık bir Ballet-pantomime manzarası görmemek mümkün değildir. Bunlar bazı yerlerde davul zurna, bazı yerlerde kemençe, bazı yerlerde def veya saz refakatiyle oynanır. Oyuncuların hareketleri ritmik ve bediî olduğu kadar ifadelidir; yâni figürler, jestler, hattâ bazan oyun esnasında çehrenin aldığı mânâ ile ya iç âlemin neş'e, ıztırap, rica, şikâyet ve buhranları söylenilmek istenilmiştir; yahut doğrudan doğruya maddî hayatta geçmiş hadiseler, epik vak'alar raks, musiki ve hareketle tamamiyle dramatik olarak bildirilmeye çalışılmıştır. Bunların çoğunda bediî ve ritmik hareketlerin arkasında tarih konuşur.

Güzel toplu oyunlarımızdan biri olan Erzurum barları davul, zurna ile oynanır. Bu oyundaki hoplayıp zıplamalar, kol ve ayak hareketlerini seyrederken tarihçinin geriye çevrilmiş olan gözü en eski Türk şamanlarının geçmiş asırlarda musiki ve rakısla birlikte yaptıkları ibadetleri görür gibi olur.

Onüçüncü asır müelliflerinden Ebülferec, Süryanî dilinde yazmış olduğu eserde [1]. Selçuk torunlarının büyüğü Tuğrul Beyin evlenmesi münasebetiyle yapılan düğünü anlatır. Rus müşteşriki Barthold, İstanbul Darülfununda verdiği Orta Asya Türk tarihi hakkındaki derslerinde Ebülferec'in bu eserinden ve o düğünden bahsederek o zamanki Türklerin bir oturup bir kalkarak bir nevi rakıs icra ettiklerini söylemiş, bunun her halde Ruslarda Pliaska ve Prisiadki denilen raksın aynı olduğunu ve Rusların bu raksı Türklerden almış olması lâzım geleceğini ilâve etmişti. Barthold'un dersleri kitap halinde basılmıştır. [2].

Bugünkü Erzurum barlarında bu eski Türk raksının aslî karakterini görmemek mümkün değildir. Erzurum barları içinde bir de davulcunun tek başına davulunu çalarak oynadığı güzel ve heybetli bir rakıs vardır. Sanatkârın boynunda asılı olan davul, ipin uzunluğu müsaadesi nispetinde havaya kaldırılır; davulcu onu başı üstünde tutarak çalar, ayni zamanda ritm ve musiki ile âhenkli bir surette hoplayıp zıplayarak oynar; bazan davulunu çalmakta devam ederek çömelir, arka üstü yere yatar, fakat musikiye, sanatına, maharetini göstermeye devam eder. Bu, zevk ve heyecan verici bir sahnedir. Erzurum barı oynayanAnadolu Türkünün ibda' ettiği bu güzel sahne, Altaylarda yaşıyan Şamanlarda buna yakın çizgilerle mevcuttur. ve en eski Türk ruhânîlerinin san'atkârane ibadet sahnelerinden başka bir

---

[1] Gregory Ebülferec'in tarih kitabı Ernest A. Wallis tarafından İngilizceye, Ömer Rıza Doğrul tarafından da İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara. 1945.

[2] W. Barthold: Orta Asya Türk Tarihi hakkında dersler. İstanbul Evkaf Matbaası. 1927. Sayfa 97.

şey değildir. Bu arada bar sözünün Altay şamanlarında davul anlamına kullanıldığını da ilâve edelim.

Bu davul oyunu Anadolunun Doğu-güney vilâyetlerinin bir çoğunda da, bar adını taşımamakla beraber, bilinir ve oynanır.

Erzurum barları içinde diyalog şeklinde oynanan hançer barı ile turna barı tamamiyle taklidî ve tesvirî oyunlardır. İki kişinin karşı karşıya geçerek davul ve zurna âhengine uyarak oynadığı bu oyunlardan birincisinde elleri bıçaklı oyuncular eski kahramanların vuruşma sahnelerini temsil ederler; ikincisinde biri erkek biri dişi iki turnanın sevişme sahnesi temsil edilir. Asırlarca Türk halkının tabiat ve aşk şiirlerinde yer almış, uzaklardan haber getirmiş, sevgiliye haber götürmesi kendisinden istenilmiş olan turna, eski Türk totemcilik dininin bakiyesi bir senboldür; Türk boylarının kendilerini bir kuş, bir ağaç, herhangi bir tabiat maddesi neslinden gelmiş saydıkları devirlerin senbolüdür.

Karadeniz kıyılarında Rize ve Of çevrelerinde yakın zamanlara kadar düğünlerde genç kızların ve genç erkeklerin birarada oynadıkları eski bir Türk raksını yerli ve yaşlı kadın öğretmenlerden biri M. R. Gazimihal'e anlatmıştır. Bu oyunun adı Diyal Oğlu raksıdır. Bu oyunda onbeş yirmi kız bir sıraya, bir o kadar delikanlı da karşı sıraya diziliyorlar; tulumcu - Gayda denilen sazı çalan - âhenge başlıyor, kızlarla erkekler arasında mânalı, âşıkâne sözler, önce karşılıklık ve tek tek, sonra yine karşılıklı fakat koro halinde tekrarlanarak devam ediyor; el ele tutuşmuş bir halde ileri geri hareketler yapılarak musiki ile birlikte raks ediliyor; arada hoplayıp zıplama fasılları da var. Diyalog şeklinde ve evlenmemiş genç kızlarla bekâr erkekler arasında oynanan bu oyunda kızlar ve erkekler, gönüllerinin çektiği kimseleri, seçerek onlarla bu musikili konuşma yolundan anlaşıyorlar, bu suretle yeni düğünler hazırlanmış oluyor.

Karadeniz kıyılarının bu eski Diyal Oğlu oyunu bize Yakut Türklerinin İlkbaharda ve yazın umumî bir sevinç içinde güneş altında yaptıkları eski bir din törenini hatırlatmaktadır. Yakutlar bu âyini zürriyet, doğum ilâhesi saydıkları Azyit adına yapıyorlardı. Ak şaman dokuz bâkire genç kızla dokuz evlenmemiş delikanlı seçer, bunları yan yana dizer, kendisi başlarında olduğu halde küçük davulunu çalarak ve ilâhîler söyliyerek ilerlerdi; genç kızlar ve genç erkekler birbirlerinin elini tutmuş oldukları halde onu takip ederler, "Ayhal, uruyi, ayhal..." nidaları ile terennüme katılırlar, hep birlikte raks edilir, şaman bu arada göklere doğru çıkmak üzere yolu açmış ve günahsız genç çiftlere oraya gitmek için rehberlik etmiş olurdu. Yakutlar, zürriyet ilâhesinin maiyetinde ve günahsiz kızlar ve

erkeklerle beraber gelip lohosanın başucuna geçeceğine ve doğumu sağlayacağına inanırlardı. [1].

H. B. Yönetken, Giresun civarında Çandır köyünden çıktığı için bu adı taşıyan ve o çevrelerde oynanan bir horondan bahsediyor. Bu tamamiyle dâsitanî bir ballet-pantomime'dir. Davul zurna refakatinde horon oynayan gençler ellerinde birer tüfek tutarlar; oyunun devamı esnasında barut dağıtılır; oyuncular hem raksederler, hem ellerindeki tüfekleri doldururlar, tüfeklerin horozlarına kapsül yerleştirirler, oyunun bir yerinde bütün oyuncular ayni zamanda silâhları baş aşağı ederek yere ateş açarlar, ve raks devam eder.

Kastamoninin Sepetçioğlu oyununda, Ankara efelerinin kılıçlı rakslarında ve memleketimizin birçok yerlerinde oynanan kılıç-kalkan oyunlarında dâsitânî kahramanlık havası içindeki yüksek tasvir ve ifade kudretini görmemek mümkün değildir. Batı Anadolu zeybeklerinin muhteşem danslları için de ayni şeyi söylemek lâzımdır.

Sivas ve Tokad çevrelerinde bizim de çeşitlerini gördüğümüz Orta Anadolu halayları hakkında H. B. Yönetken ile esasen o havalinin yerlisi olan Muzaffer Sarısözen hayli neşriyatta bulunmuşlardır. 23 Şubat 1941 de Ankara Halkevinde bir folklor şenliği yapılmış, Anadolunun başka başka kasaba ve köylerinden getirilmiş yerli san'atkârlar millî sazlar çalarak çeşitli halk oyunları oynamışlardı. Bu arada gösterilmiş bir Sivas halayı vardır ki, oyunları dramatiktir. Geleneğe sadık bazı Sivas köylerinde kalmış olan bu eski halayda oyuncular önce sıra halinde ve mânalı bir surette yürüyüp ellerini uğuştururlar; sonra ekin ekme, ekin biçme, hamur yoğurma, yufka açma, çamaşır yıkama, yün eğirme, yıkanma, giyinme, süslenme, saç tarama, bıyık bükme taklidleri yaparlar; sonra neşe içinde raks başlar.

Anadolu içinde asırlardanberi gizli kalmış olan bu eski millî tarih hatırasını ilk defa basına getiren Sarısözen olmuştur; [2] Ülkü dergisinde yayınladığı bir makalede şu izahı yaptı: İlk figürde oyuncular biribirlerinin arkasına sıralanmıştır, gövde ve başlar biraz öne eğilmiştir, eller - tam değil biraz öne doğru - yanlara konulmuştur ki, bu poz halk arasında aczin, tazallümün ifadesidir. İkinci figürde eller göğse çaprazlanarak alınlar gök yüzüne çevrilecek vaziyette geriye yaslanır. Bu ancak ulûhiyyete karşı bir yönelme ve yalvarma ifade eder. Bu âdeta bir tabiat ibadetidir. İşe bu

[1] Ziya Gökalp: Türk ailesinin temelleri. Yeni mecmua. Sayı 22. 6 Kânunuevvel "Aralık" 1917. Tanrı Azyit adına yapılan âyin, Siyerozevski'nin Revue de l'histoire des religions. Tom 46. Page 336 daki yazısından alınarak anlatılır.

[2] Muzaffer Sarısözen: Halk rakıslarından halaylar. Ülkü dergisi. Cilt 17. Sayı 98. Nisan 1941. Ankara.

zaviyeden bakılacak olursa oyundaki taklidî hareketlerin mânası değişir. Belki de büyük bir kıtlığın sonunda bolluğa kavuşma sevincinin hatırası oyun figürleri arasında zamanımıza kadar gelmiş bulunmaktadır.

Sarısözen'in sözlerinde kuvvetli bir seziş vardır. Ön Asya tarihi ile meşgul olan H. R. Tankut, bir yıl sonra bu halayın mânasını, Ankara Halkevinde tekrar oynanması münasebetiyle, en eski Türk tarihî devirlerine bağlamak suretiyle açıklamıştır. [1]. Bu görüşe göre eski Türklerin yaradılıştan sonra tabiatın türlü güçlükleri ve yaşama zorlukları karşısında güneş tanrıya yalvararak ilham istemeleri, göğüslerinin ilham bilgisiyle dolması üzerine medenî hayatın uyanması, pek eski bir dinî törenin bakiyesi olması lâzım gelen bu oyunda sıra figürlerle kuvvetli bir şekilde ifade olunmaktadır. Güneş tanrı, eski Türklere toprağı ekip biçmeği ilham etmiş, o suretle buğdayı yetiştirip ondan ekmek yapmağı, bu suretle karınlarını doyurmayı akıl etmişlerdir; daha sonra temizlenmek, giyinmek, süslenmek ve neşelenmek, birbirlerini takip etmiştir. Görülüyor ki, bu halaydaki figürler, beşeriyetin doğuşundan itibaren medenî hayat hareketleri serisidir.

Bu konuya dair H. R. Tankut'la yaptığı mülâkatı Ülkü dergisinde yayınlanmış olan Osman Atillâ, Tankut'un güneş tanrısına hitap eden bir Sumer ilâhisini Woolley'in kitabından seçerek okuduğunu söylüyor. İngiliz bilgini Leonard Woolley'in Sumerlere dair eserlerindekilerden başka Oksfort Asûriyyat ve mukayeseli Sâmî diller filolojisi tetkikçilerinden Stephen Langdon'un Pariste İngilizce olarak basılmış olan Sumer dili gramerine ve edebî örneklerine ait kitabında da Sumer tanrısı Şamaş'a "Güneş" hitaben yazılmış birçok ilâhîler vardır. [2] Bunlar toprak altından çıkarılmış eski sütunlardan alınmak ve İngilizceye tercüme edilmek suretiyle yayınlanmıştır.

Anadolu halk rakıslarından mühim bir kısmının eski dramlardan kalma parçalar olduğunu belirten bir noktaya daha işaret edelim. Antalya'da Elmalı ilçesinde Alevî Türkler tarafından geceleyin aşikâr samah oynanırken vaktiyle bu oyunu oynayanların maske kullandıkları oranın ihtiyarları tarafından H. B. Yönetken'e ifade edilmiştir. Vaktiyle bu oyunu oynayan gençler feslerinin etrafına bir yazma sararlar, bu yazmanın arasına beş bir yana, beş öbür yana olmak üzere yanmış mum dikerler, balmumundan yapılmış telli, saçaklı bir maskeyi de telle yazmalarına iliştirirlerdi. Bu suretle kafile halinde sokaklarda dolaşıp defler çalınarak türküler söylenirdi.

---

[1] Osman Atillâ: Hasan Raşit Tankutla bir konuşma. Ülkü dergisi. Yeni seri. Cilt 1. Sayı 12. 16 Mart 1942. Ankara.

[2] Stephen Langdon: A Sumerien garmmer and chrestomathy with a vocabulary of the principal roots in Sumerien and e list and vowel trascriptions. Paris 1911.

Anadoludaki dramatik halk rakısları arasında yeni zamanlarda vücut bulmuş olanlar da vardır. Bunlardan bir tanesi Sivsta oynanan Abdurrahman halayıdır. Yönetken diyor ki: Üç kısımdan mürekkep olan bu halayın asıl tasvirî kısmı birinci ve ikinci parçalardadır; üçüncü parça her halayın sonunda oynanan bir hoplatmadan ibarettir. Bu oyunda ikinci kısmın sonuna doğru oyunculardan bir kısmı sırt üstü yere düşer, ayakta kalanlar yere serilenlerin göğüsleri üstüne basarak kahramanca bir tavır alırlar; sonra hoplatmaya geçilir. Bu âdeta küçük, fakat mânalı bir ballet- pantomime'-dir. Oyunda muhakkak bir vak'a, çok ifadeli bir müzik, çok ifadeli jest ve figürlerle tasvir edilmiştir. Abdurrahmanın eski bir tütün kaçakçısı olduğu söylenir; belki de bu oyunda eski tütün kaçakçıları ile reji kolcuları arasındaki bir çarpışma tasvir edilmiş olacaktır. [1].

[1] Refik Ahmet Sevengil: Türk halk raksında dram unsurları. Cumhuriyet Gazetesi. 29 Ekim 1947.

Refik Ahmet Sevengil: Les éléments dramatiques dans les danses populaires turques. La Republique. 3 Novembre 1947.

Refik Ahmet Sevengil: Danses dramatiques d'Anatolie. La Quinzain d'Ankara. No: 16.

NETİCE

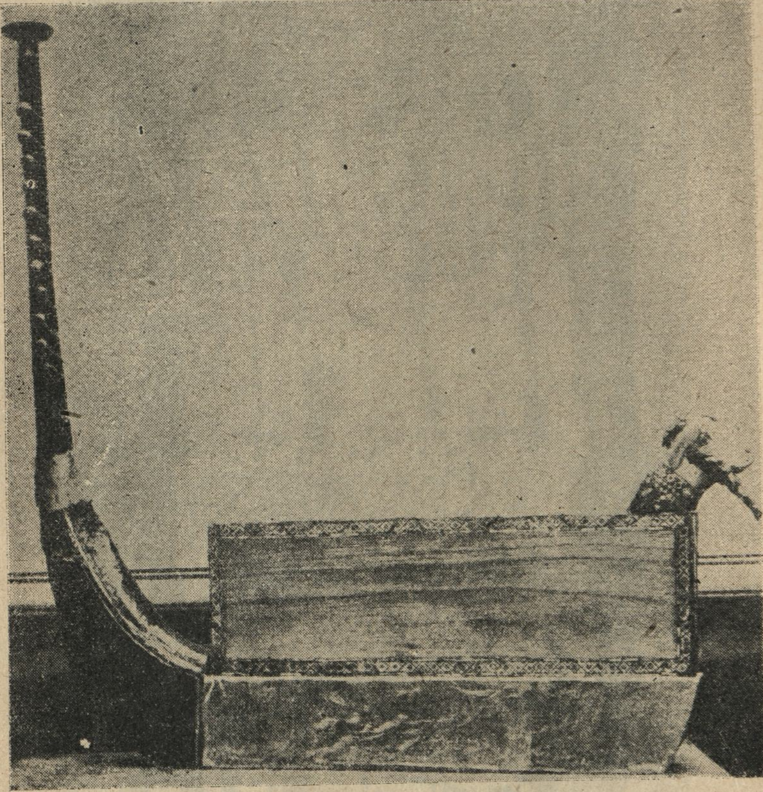
Okuyucularımız kolayca anlamış bulunuyorlar ki, Türk toplulukları içinde ötedenberi sürüp gelen dram san'atı, gelişip ilerleyerek bugünkü Türk tiyatrosuna kaynak olmamıştır. Bugünkü şekli ile piyesli, sahneli, dekorlu tiyatro, memleketimizde Ondokuzuncu asrın ilk yarısında ve Avrupalılaşma hareketlerinin tesiri ile başlamıştır. Ondokuzuncu asırda o zamanki başşehrimiz olan İstanbul'da ve aydınlar arasında alâka ve rağbet gören Batı örneğine uygun tiyatro san'atı günden güne Millî hayatımız içinde yerleşip kökleşmektedir. Bu, halk arasındaki eski oyunlarla hemen hemen pek az alâkalanmış, ayrı bir yoldur. Tanzimatı takip eden seneler içinde sahnede suflörsüz piyes oynama şeklinde, yani tulûata dayanarak, verilmeye başlanılan bazı temsiller, esas karakteri bakımından eski halk komedilerini hatırlatır; onun içindir ki, Batı örneğine uygun tiyatro san'atının memleketimizde ilk yerleşme yılları içinde eski halk tiyatrosu ile hiç de alâkalanmadığını söylemek mümkün değildir; fakat bu alâka eski halk tiyatrosunu yeni ve kuvvetli esaslar üstünde ilerletmek maksadını gütmüyordu. Onun içindir ki, ömürsüz olmuştur.

Zevkın içtimaî hayat ile sıkı alâkası malûmdur. Türkiyede Avrupalılaşma hareketi inkişaf ettikçe kitlenin gerek yaşayışında, gerek zevkınde değişiklik olmuş, bundan dolayıdır ki içtimaî hayatının manzarası değişen topluluk, artık eski eğlencelerden zevk almamağa başlamıştır. Batı örneğine uygun hayat yaşıyan Türkler, Batı örneğine uygun tiyatro san'atından zevk alıp onunla meşgul olmuşlardır.

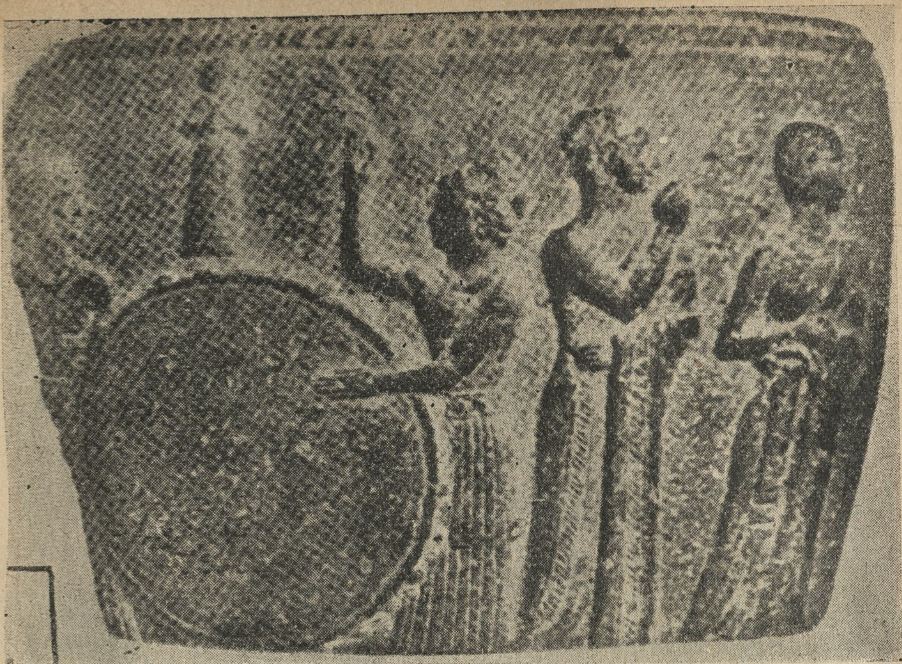
Avrupa tarzı tiyatro ile ilk temaslarımız, yeni içtimaî hayatımız içinde yeni tiyatromuzun doğuşu ve memleketimizde yerleşip kökleşmesi, kitabımızın bundan sonraki ciltlerinde anlatılacaktır.



Sümerlerde dinî temaşa: İbadet ve musikiy.



Sümer Kraliçesi Şubbadın restore edilmiş lyr'i.



Etilerde musıkıy ve raks.



Eti müzisyenleri.



Eti müzisyenleri.



Etilerde musıkıy ve raks.



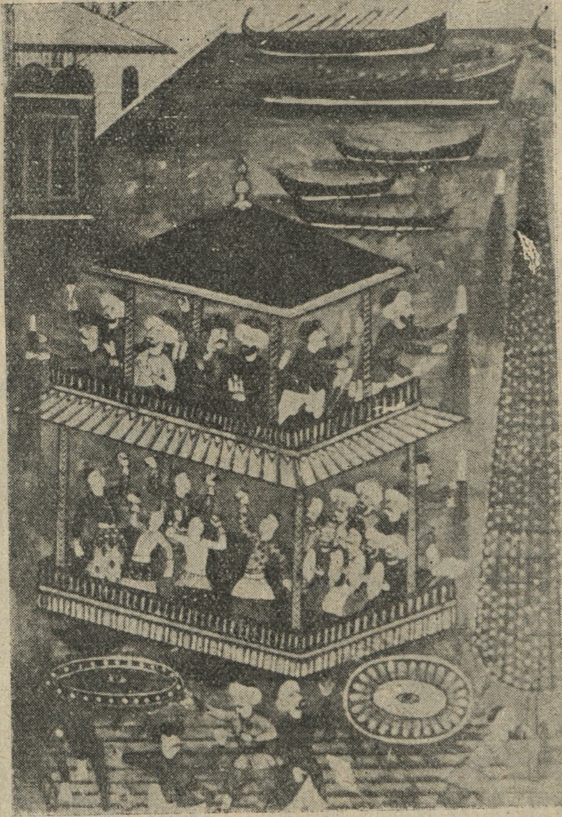
Osmanlılarda mudhik ve mukallidler. 14 ve 15 inci asra ait bir resim. Üstad Mehmet Siyahkalem'in eseri.



Osmanlılarda müzisyenler. Levnî'nin münyatürüne göre yapılmış bir kabartma.



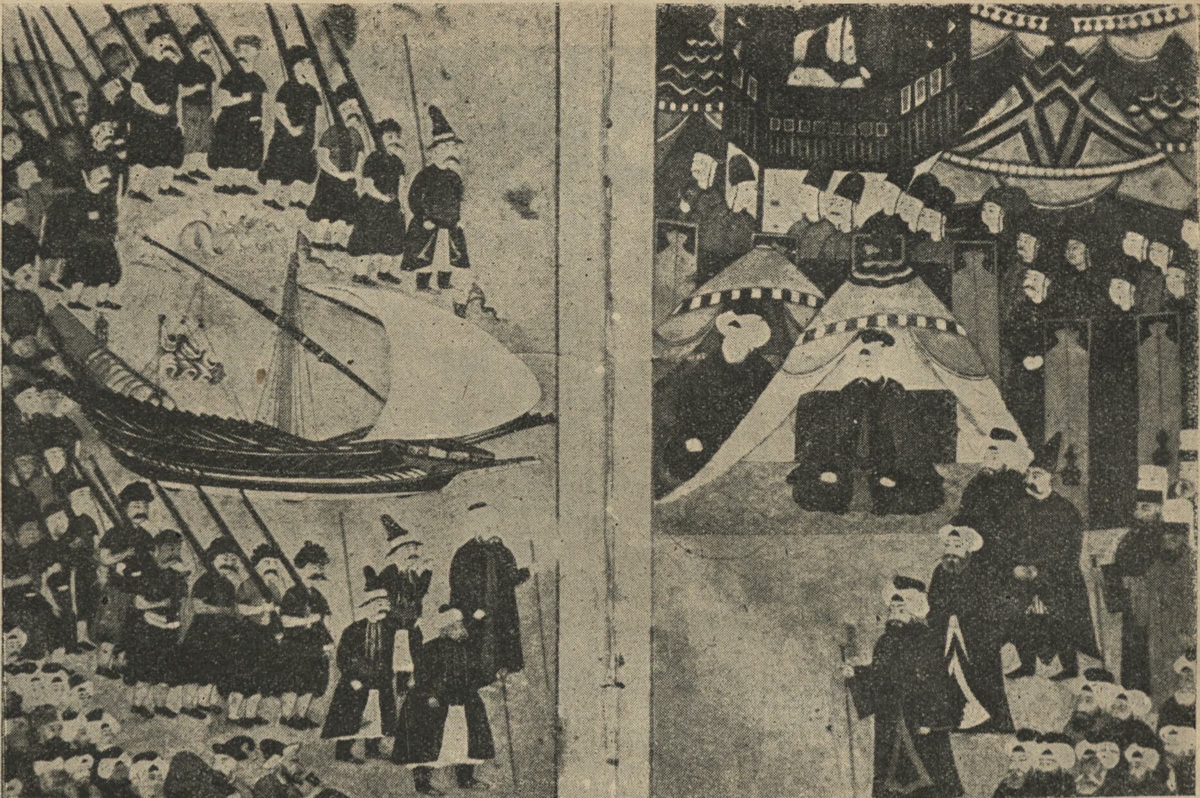
Osmanlı padişahı önünde mudhik ve mukallidler
(Nureddin Sevin'in arşivinden)



Osmanlılarda Padişah düğünü: Mudhik ve mukallidler.
(Nureddin Sevin'in özel arşivinden)



Padişah düğününde bir temsil ve müzisyenler.



Padişah karada gezdirilen gemiyi seyrediyor.



Deniz eğlenceleri: Tersane köşkü önünde denizde rakkaseler, müzisyenler, ip üstünde yürüyen araba.



Osmanlılarda savaş oyunları.

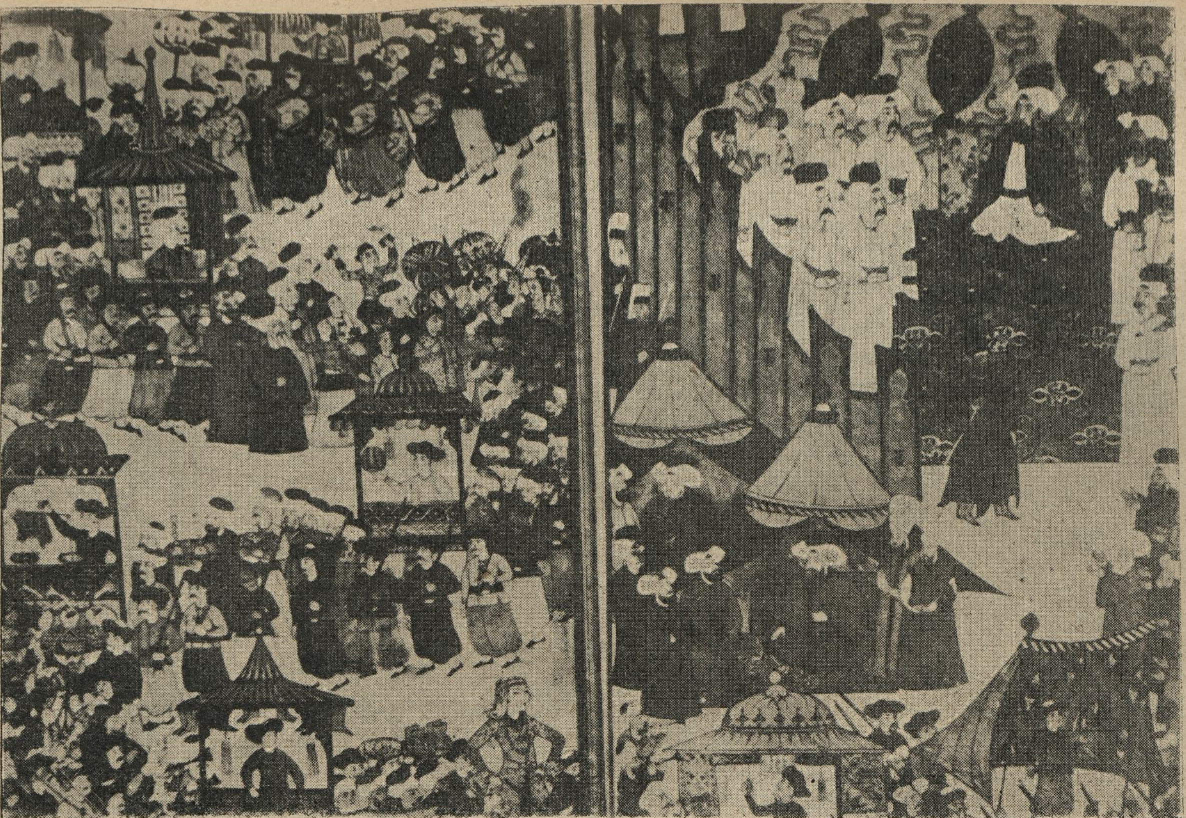


Kal'a cengi ve rakkaseler.





Yapma kal'alar ve denizde yüzdürülen yapma ejder.



Padişah düğününde esnaf alayı.

tons chauds des visages et des costumes levantins, leurs teintes ardentes et superbes ; décidément, son coloris n'a valu rien (1) ». Devant cette insuffisance, une seconde étude d'après nature paraît indispensable. Qu'à cela ne tienne, l'un des peintres actuellement en service partira pour Andrinople et s'en ira sur place observer les modèles.

L'époque sembla propice au printemps de 1675. Le sultan allait célébrer publiquement les noces de sa fille, âgée de cinq à six ans, avec le favori toujours en exercice, et à ce mariage révoltant selon nos mœurs joindrait la circoncision de son fils. Ce serait occasion de réjouissances énormes, qui mettraient en émoi tout l'empire. Six mille jeunes garçons, appelés des provinces, seraient circoncis avec le prince, ainsi que deux mille icoglans appartenant à Sa Hautesse. Les fonctionnaires, les villes, les corporations contribueraient par des présents obligatoires. D'un bout à l'autre de la Turquie, on recrutait des baladins, bouffons, faiseurs de tours, machinistes et autres amuseurs. Comme il y aurait à servir des repas pantagruéliques, on prélevait sur les Grecs des environs d'Andrinople un tribut de victuailles : « le miel, le beurre puant, le sucre, l'amidon et autres ingrédients infernaux, comme une espèce de véritable colle en guise de gelée, remplissaient des réservoirs : il y avait des montagnes de riz. » Enfin, par un reste d'habitudes nomades et guerrières, la cour et le peuple, pour tout le temps des fêtes, s'établiraient sous la tente, dans un camp ou plutôt dans une ville de toile, improvisée aux portes d'Andrinople (2). Pour bien examiner cette cour qui va s'étaler ainsi dans l'abandon du plaisir, Nointel organise aussitôt une mission spéciale.

Son secrétaire La Croix retournait alors pour la troisième fois à Andrinople, avec un drogman et une suite de domestiques, à l'effet de conférer d'affaires ; comme il avait quelque brillant

(1) Nointel à Pomponne, 6 juin 1675.

(2) Cet usage s'est perpétué jusque dans notre siècle. Voyez dans l'ouvrage de M. Thouvenel, *Trois années de la question d'Orient*, p. 278-286, la description de la fête dite *des tentes*, donnée en 1858 pour la circoncision des fils d'Abdul-Medjid.

Marquis de Nointel'in Seyahatleri isimli kitaptan 195 inci sayfa: Dördüncü Sultan Mehmedin sünnet düğününde dramatik eğlenceler.

rs bâtiments
s à plus de
ra à soutenir
l'était défen-
ortifications.
iquiétait, par
armée de Po-
erchait à en-
cadre russe,
a flotte otto-
petits bâti-
ivraient plus
, en feignant
cha, dépassa
r, et attira
navires enne-
le défaut de
profondeur
, non-seule-
es ses forces,
es vaisseaux
able, d'où il
qu'avec une
et de fortes
profitant du
occasionna
e, l'attaqua
la à fond ou
lui tua onze
combat, le
sur le rivage
avait établi
, foudroyait
et achevait
e navale dé-
ow : l'armée
et s'empara
s souillèrent

naturelle le fit adorer de tous ceux qui l'approchaient. Son indulgence et sa douceur étaient si bien connues dans le sérail, que les jeunes filles du harem ne craignirent pas de le jouer lui-même, pendant les fêtes qu'occasionna, en 1780, la naissance de la princesse Rèbia-Sultane. Par un motif louable, ce prince, voulant mettre des bornes au luxe des vêtements, avait défendu que les femmes portassent des manteaux à longs collets. Dans une de ces tournées incognito dont il avait contracté l'habitude pour surveiller par lui-même l'exécution de ses ordres, il aperçut des dames qui, bravant ses règlements somptuaires, se promenaient en étalant avec complaisance les collets démesurés de leurs manteaux. Cette vue excita sa colère à un tel point, qu'il courut sur les coupables élégantes, et voulut raccourcir de ses propres mains le vêtement en contravention. Cet événement fit sensation dans Constantinople; et il n'était pas encore oublié, lorsqu'il fut parodié par les filles du sérail : l'une d'elles, vêtue comme le Sultan, s'élança, armée d'un poignard, sur un groupe de ses compagnes, dont elle avait l'air de vouloir couper les collets, et qui se sauvaient de tous côtés en poussant de grands cris. Sultan-Abdul-Hamid était placé, avec les Sultanes, dans une tribune grillée; et cette scène improvisée, critique indirecte, mais hardie, des vues un peu étroites de ce prince, loin de le fâcher, l'égaya beaucoup.

Jouannin ve Van Gaver'nin Turquie isimli kitabından: 316 inci sayfa: Birinci Abdülhamidin hareminde bir temsil.

DU BARON DE TOTT. 153

Ces lugubres candelabres étaient plantés en cercle pour éclairer les baladins qui occupaient le centre, & des tentes dreſſées pour Murad Mollach & ſa compagnie formaient avec la foule des aſſiſtans, une grande ligne de circonvallation dont les femmes du peuple occupaient une partie. L'illumination placée en dehors de cette derniere enceinte n'était que l'enſeigne de la fête, dont l'article le plus précieux était la comédie.

Une eſpèce de cage de trois pieds quarrés ſur ſix de haut, enveloppée d'un rideau repréſente une maiſon, & contient un des acteurs Juifs habillé en femme. Un autre Juif habillé en jeune Turc, & réputé amoureux de la dame du logis; un valet, aſſez plaiſamment balourd, une autre Juif vêtu en femme & jouant la complaiſante, un mari que l'on trompe, enfin les perſonnages qu'on voit par-tout

Baron de Tott'ın hatıralarından birinci cilt 153 üncü sayfa: Murad Molla'nın Büyükdere'de düzenlediği eğlencede Yahudi komedyaları.



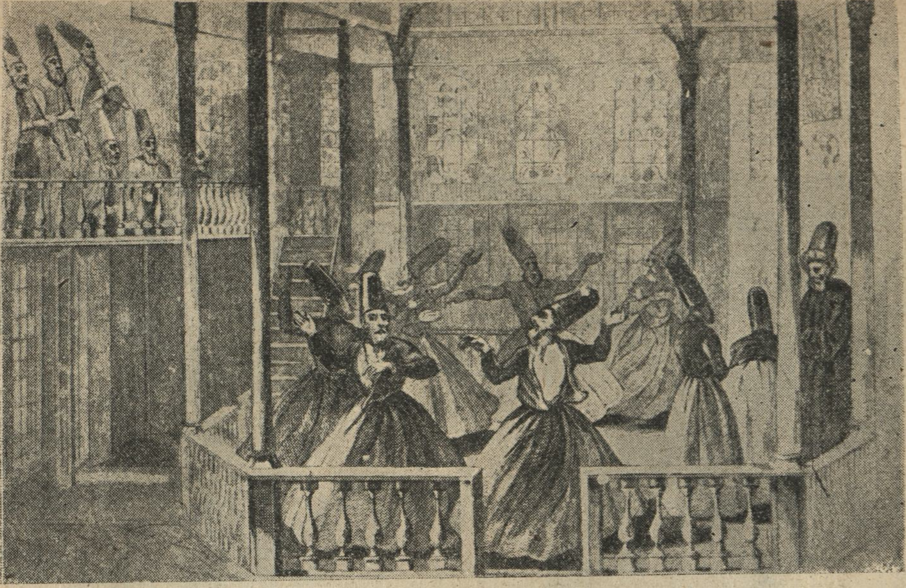
Osmanlılarda bindirilmiş mehter.



Osmanlılarda onsekizinci asır mehteri.



Konya'da Mevlâne dergâhında bir âyin.



Ondokuzuncu asır başında İstanbul'da bir Mevlevî tekkesi.



Anadolu halk rakıslarından: Urfa oyunları.



Anadolu halk rakıslarından: Erzurum bıçak oyunu.



Anadolu halk rakıslarından: Erzurum bar oyunu.



Anadolu halk rakıslarından: Bolu kaşık oyunu.



Anadolu halk rakıslarından: Batı Anadolu zeybeği.



Halk rakıslarından: Kadınlar.



Karagöz



Haciyvat



Karagöz oyununda kadın.

Dünya Edebiyatından Tercümeler

FRANSIZ KLÂSİKLERİNDEN SON ÇIKAN BAZI ESERLER

Balzac	İki Gelinin Hâtıraları *Nurullah Ataç*	250
E. Rostand	Yavru Kartal *S.E. Siyavuşgil*	320
Paul Bourget	Çömez *Nebil Otman*	330
Albert Sorel	Avrupa ve Fransız İhtilâli Cilt: VI *N.S. Örik*	350
Albert Sorel	Avrupa ve Fransız İhtilâli Cilt: VI Ks. I *N.Ş. Örik*	330
Alphonse Daudet	Şehirli Kız *Ali Süha Delilbaşı*	75
Sainte-Beuve	Pazartesi Konuşmaları I *Fehmi Baldaş*	370
Sainte-Beuve	Pazartesi Konuşmaları II *Fehmi Baldaş*	425
Auguste Comte	Pozitivizm İlmihali *Peyami Erman*	380
Mm. De Staël	Edebiyata Dair *Vahdi Hatay*	400
E. Labich	Kumbara *Reşit Baran*	110
E. Labich	M. Perrichon'un Seyahatı *Avni Yukaruç*	80
E. Labich	Sevgili Gélimare *Avni Yukaruç*	110
Jouffroy	Felsefe Bahisleri *Rebia San*	120

№ 2381

F. 210 kuruş